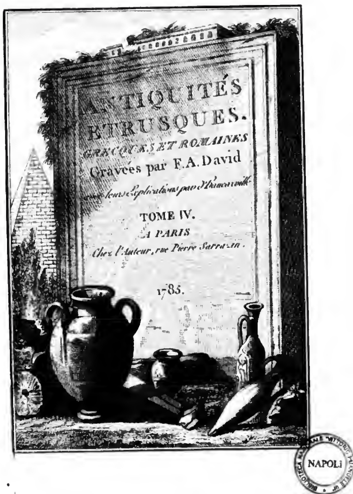

ANTIQUITÉS
ETRUSQUES.
GRECQUES ET ROMAINES
Gravées par F.A. David
avec leurs Explications par d'Hancarville
TOME IV.
A PARIS
Chez l'Auteur, rue Pierre Sarrazin.
1785.

ANTIQUITÉS ÉTRUSQUES, GRECQUES ET ROMAINES.

TOME QUATRIÈME.

ANTIQUITÉS ÉTRUSQUES, GRECQUES ET ROMAINES,

Ou les beaux Vases Étrusques, Grecs et Romains, et les Peintures rendues avec les couleurs qui leur sont propres,

GRAVÉES PAR F. A. DAVID,

AVEC LEURS EXPLICATIONS,

PAR D'HANCARVILLE.

TOME QUATRIÈME.



A PARIS,
Chez l'AUTEUR, F. A. DAVID, rue Pierre-Sarrazin, n°. 13.

M. DCC. LXXXVII.

ANTIQUITÉS ÉTRUSQUES, GRECQUES ET ROMAINES.

TOME QUATRIÈME.

HISTOIRE DE LA SCULPTURE ET DE LA STATUAIRE DES GRECS.

Des temps qui suivirent la guerre de Troye, jusqu'à la mort d'Alexandre-le-Grand.

Hygiénon, Dinias, Charmas, dont l'âge inconnu au siècle de Pline, remonte aux premiers temps de la peinture, furent les plus anciens peintres *monochromates*; ils peignirent en une seule couleur détachée du fond, des tableaux absolument semblables à beaucoup de ceux que l'on trouve répandus dans cet ouvrage. Eumarus d'Athènes, ayant le premier distingué les sexes, vint après eux, et fut certainement antérieur aux artistes qui firent la chasse expliquée dans

le premier volume de cet ouvrage, car le sexe est clairement énoncé dans les productions de ces derniers : ainsi tous ces peintres vécurent nécessairement, ou avant, ou du moins peu après la ruine de Troye. La prise de cette ville fameuse enrichit la Grèce et couvrit de gloire les peuples qui y prirent part, de même que les généraux qui les commandèrent; ceux-ci furent regardés comme autant de héros. De retour dans leur patrie, ils y consacrèrent un grand nombre de temples et de statues, monumens remarquables de leur victoire, de leur gratitude envers les dieux, et du goût de leur siècle pour les beaux arts.

Diomède éleva dans Corinthe un temple à Minerve, révérée sous le titre de Minerve *aux bons yeux*, en mémoire de ce que devant Troye, au milieu du combat, Minerve lui dessilla les yeux, et dissipa les épaisses ténèbres dont il étoit environné. Ce héros érigea depuis à la même déesse une statue dans Mothone, sous le nom d'Anémotis; c'étoit l'accomplissement d'un vœu fait pour délivrer le pays des vents qui le ravageoient. Le temple qu'il construisit à l'honneur d'Apollon *Epibaterius*, après être échappé à la tempête dont les Grecs furent accueillis en retournant dans leur patrie, avoit le même objet; c'est, je pense, pour une pareille raison que l'on dédia, dans le bois de Cérès, près de *Lerna*, un autre temple à Neptune *Sauveur*, dont la statue, faite de bois, représentoit contre l'ordinaire ce dieu assis, peut être pour montrer qu'il étoit le roi et le dominateur des mers.

Ce fut encore, à ce que je crois, au sujet de cette guerre célèbre, que dut son origine le temple de la Victoire construit dans Mégare; on y voyoit une Minerve consacrée sous le nom d'Ajax, vraisemblablement avant son départ pour Troye, car il ne revint pas de cette expédition. La statue d'Iphigénie, *d'un goût très-ancien*, consacrée dans le temple

de la Diane d'Egire, de même que celle des Euménides, érigées par Oreste, fils d'Agamemnon, paroissent avoir été faites à-peu-près dans les temps dont nous parlons, ainsi que le temple qu'après son arrivée dans Ithaque Ulysse éleva sur la cime du mont Borée, à Neptune et à Minerve *tutélaire*, pour reconnoître la constante protection que cette déesse lui avoit accordée.

Délivrée des soins de la guerre de Troye, la Grèce fit l'apothéose des héros fameux dans les deux âges précédens. Saphirus et Alexanor, tous deux fils de Machaon, consacrèrent, l'un dans Argos, l'autre à Titane, des temples à Esculape leur *aïeul*. Hercule, dès son vivant regardé comme un héros, ne fut cependant adoré par les habitans de Marathon que bien long-temps après sa mort, et ce ne fut que par l'avis de Phestus, près de trois générations après lui, que le Sicyoniens, qui auparavant lui rendoient les honneurs héroïques, commencèrent à l'adorer comme un dieu. Voilà pourquoi, neuf ans après la prise de Troye, lorsque Ulysse alla consulter l'ombre de Tirésias, il vit parmi celles d'Agamemnon, d'Achille, d'Ajax, l'ombre d'Hercule, quoique, dit l'Odyssée, il occupât dès-lors une place à la table des dieux, ce qui fait voir qu'il ne fut admis parmi eux que vers le temps du siége de Troye, ou peut-être même après cette époque. En effet, quand Hyllus son fils fut tué par Echémus, quand ses descendans vinrent pour la première fois réclamer ses droits sur le Péloponèse, et à plus forte raison lorsqu'Euristée les contraignit à chercher un asyle dans l'Attique, Hercule, considéré comme un homme très-illustre par sa force, sa bravoure et ses exploits, ne l'étoit assurément pas comme un dieu.

Les Dioscures obtinrent les honneurs divins quarante ans seulement après leur combat contre Ida et Lincée, où Castor

périt : si l'on compare le temps de ce combat avec celui du discours qu'Hélène tient dans l'Iliade à Priam, et aux vieillards assemblés avec lui pour considérer l'armée des Grecs, on verra que ce premier tombe à-peu-près dix ans avant le siège de Troye ; ainsi ce ne fut que plus de trente ans après leur mort que l'on érigea des autels à ces deux héros.

Ces observations nous découvrent un usage singulier des anciens : par une sorte de béatification anticipée, ils regardoient les personnages les plus recommandables par leurs vertus et par les services rendus au public comme des héros, quelquefois dès leur vivant même, ou peu de temps après leur mort ; mais ils attendoient, pour les déifier, qu'une ou plusieurs générations eussent confirmé l'idée de leur sainteté et du respect qu'on avoit pour eux. Cela est si vrai, que Prax, arrière-petit-fils de Pergamus, fils de Néoptolème, fut le premier qui érigea près de Sparte, à l'honneur d'Achille, le plus illustre de ses ancêtres, un temple où les jeunes gens, avant de s'exercer au combat, ne manquoient jamais de faire des sacrifices à ce héros. Diomède fut aussi le premier qui rendit à Trœzène les honneurs divins à Hippolyte, près de quarante ans après sa mort.

La comparaison des monumens de ces temps-là, nous fait remarquer un usage très-singulier : car il semble qu'alors on commençoit par représenter les *héros*, en employant, non des *images ressemblantes*, mais des *indications* ou des *signes*, comme on le faisoit avant la naissance de la sculpture, et ce n'étoit vraisemblablement qu'après leur *déification*, qu'on leur élevoit des *statues* dans l'intérieur des temples. C'est ainsi qu'Hercule, à qui, dès son vivant, Dédale même en avoit érigé dans plusieurs endroits publics, ne fut cependant *indiqué* que par une simple pierre dans son temple d'Hyette en Béotie, et qu'au rapport de Plutarque, les Dios-

cures furent d'abord *signifiés* à Sparte, par les *poutres des Anactes* ou *rois*. Ces poutres, unies l'une avec l'autre par des *tenons*, marquoient à la fois l'intime amitié qui rendit ces frères inséparables, et leur naissance qui étoit commune. Le signe dont nous nous servons encore pour représenter la constellation des jumeaux, est l'image de cette ancienne manière dont on les *signifioit* à Lacédémone.

Cette belle idée de représenter les Dioscures par des poutres accollées par des tenons, parut si élégante qu'elle fut conservée dans les meilleurs temps de l'art; et lorsque la superstition déifia ces deux princes, la sculpture, s'appliquant à donner à ces poutres la figure que l'on donnoit depuis si long-temps aux autres dieux, le *tenon* qui les unissoit par en haut, devint le *bras* de Pollux, qui, passant sur le col de Castor, alla s'appuyer sur son épaule, et continua à *exprimer*, comme le tenon le *signifioit* auparavant, avec leur union et leur naissance, la supériorité de Pollux, qui étoit immortel et fils de Jupiter, sur Castor qui n'étoit que le fils de Tyndare; tels les Dioscures sont représentés en un beau groupe appartenant autrefois à la reine Christine de Suède, tels on les voit encore au Capitole, sur un très-grand nombre de pierres gravées, et dans quelques autres monumens qui existent à Rome et ailleurs.

Cette manière de conserver l'idée des *signes* primitifs dans les statues qui les remplacèrent, paroît avoir été assez uniforme chez les anciens. Rien n'étoit en effet plus naturel que de chercher à rappeler dans les figures substituées aux *signes*, ces anciens objets de la vénération publique, qui sembloient rendre l'art plus respectable, par le respect même qu'il montroit pour eux. C'est ainsi que l'*union* des trois pierres blanches, qui *indiquoient* les Graces à Orchomène, fut conservée lorsque la sculpture convertit ces pierres en statues;

le point par où elles se touchoient devint la main par laquelle chacune d'elles se reposa sur les bras de l'autre, tandis que de celle qu'elles avoient libre, elles tinrent les attributs qui les distinguoient. Cette attitude charmante continua d'*indiquer* l'avantage qu'elle se prêtent l'une à l'autre, l'harmonie qui les rend inséparables, et le plaisir qu'elles procurent par leur union. Telles on les voit sur les médailles, sur beaucoup de pierres gravées, dans un petit groupe qui appartient à la maison de Borghèse, mais particulièrement dans les antiquités d'Herculanum, *David*, *tome III*, *Pl. 21*.

La pierre d'Hyette, et celle de Thespie, qui *indiquoient* Hercule et l'Amour, se voyent encore, l'une sous la massue de l'Hercule du palais Pitti, comme sous celui de Glycon, qui n'en est que la copie : l'autre sert de siége à deux Cupidons dormans qui sont dans la galerie de Florence et sur plusieurs pierres antiques.

La branche de la Diane d'Orée se trouve presque toujours placée à côté des figures de cette déesse, comme le laurier qui représentoit anciennement Apollon sert ordinairement de soutien et d'appui à ses statues.

La mémoire de la pyramide qui représentoit Jupiter *Melichius* à Sicyone, s'est conservée dans la forme pyramidale des cheveux de ce dieu; cette forme, combinée avec celle de son visage, rappelle clairement l'idée de l'ancienne manière de le *signifier*. On remarque des tracés de ce *signe* dans quelques têtes d'Alexandre; la pyramide formée par l'élévation de ses cheveux sur son front, la manière dont ils se rabattent sur les côtés de sa tête, font reconnoître l'intention de le représenter comme fils de Jupiter. Mais ce signe n'est nulle part aussi sensible que dans le beau buste de ce dieu, tiré du palais Massimi, et conservé au Capitole; la plupart des peintres,

le Guide entr'autres, ont employé le caractère de cette tête pour représenter dans leurs tableaux celle de dieu le père.

Dans le *modius* qui est toujours sur la tête de Sérapis ou Pluton, on reconnoît clairement le vase ou la corbeille placée sur les colonnes carrées qui très-anciennement *signifioient* ce dieu; on mettoit quelquefois ce *modius* sur les sépultures: celui de Sérapis est en tout semblable à la corbeille qui, près de Corinthe, posée sur le tombeau d'une jeune fille, fut entouré de ces feuilles d'achante dont le sculpteur Callimaque, au rapport de Vitruve, emprunta l'idée du chapiteau corinthien, dans lequel il eut soin de la conserver pour en marquer l'origine.

Si je ne craignois de trop m'étendre, il me seroit aisé, par les seuls monumens qui nous restent, d'expliquer les attributs et les raisons des formes de presque tous les dieux de l'antiquité; mais comme ce n'est pas là mon objet, je me contenterai de faire observer combien les anciens furent attentifs à faire sentir le passage de l'idée primitive à celle qui produisit ensuite les statues. Cette attention, passée en maxime, et devenue commune à la sculpture, à la peinture et à l'architecture, nous a conservé la mémoire de ce que les choses furent, même avant que ces arts existassent; ils semblent, par cette pratique, avoir voulu nous conserver le souvenir de ce qu'ils ont été dans leurs commencemens; celui du chemin qu'ils ont parcouru, et des obstacles qu'ils ont dû franchir: leur histoire, écrite par eux-mêmes, se lit dans ces monumens; et quand on considère de quels principes ils partirent pour arriver à ce point de grandeur où ils parvinrent dans la suite, on voit que ce n'est pas sans raison qu'ils paroissent s'être glorifiés de la foiblesse même de leur origine.

Comme on avoit déifié les héros contemporains d'Hercule,

deux ou trois générations après leur mort, on rendit les mêmes honneurs environ soixante ou soixante et dix ans après les deux siéges de Thèbes, aux Daries Amphiaraus, Trophonius, et aux autres chefs qui y avoient assisté. Ce fut alors que l'on érigea dans Argos, près du tombeau de Danaüs, les statues de Polynice et des princes qui périrent avec lui devant Thèbes, de même que celles des Epigones qui l'assiégèrent, et la prirent peu de temps après. Ceci confirme l'observation de M. de Grantménil, au sujet de la statue de Trophonius, conservée à Lébadé, et *montrée seulement à ceux qui venoient consulter son oracle*; car elle ne pouvoit être de Dédale, comme le dit Pausanias, puisque d'une part on ne lui en érigea, au moins dans les temples, que plus de cent vingt ans après la mort de cet artiste, qui d'ailleurs étoit plus ancien que Trophonius; mais cette statue étoit vraisemblablement de quelque sculpteur sorti de son école, et qui vécut dans le siècle postérieur au siége de Troye.

Dix-sept ans avant ce siége, environ dix ans après celui de Thèbes par les sept chefs dont Eschyle fait mention, les Epigones saccagèrent cette ville. Manto ou Daphné, fille du devin Tirésias, ayant eu sous les yeux les images sanglantes de ces deux funestes guerres, fut conduite à Delphes par les vainqueurs. Après y avoir rendu des oracles pendant quelque temps, elle passa dans l'Ionie, et s'arrêta vers ce même pays où naquit Homère, environ cent soixante ans après elle. Diodore de Sicile nous apprend que ce grand poëte profita beaucoup de la lecture des vers de Daphné, et comme il est probable quelle y parloit des malheurs d'autant plus sensibles pour elle, qu'après avoir causé la mort de son père et les désastres de sa famille, ils la contraignoient encore à errer de pays en pays, et à vivre éloignée de sa patrie : il

paroît donc bien vraisemblable que ses poëmes, dont les sujets avoient une si parfaite ressemblance avec ceux de l'Illiade et de l'Odyssée, en donnèrent les premières idées. L'histoire de cette guerre étoit d'ailleurs écrite en vers, car le poëte Calœnus en avoit conservé quelques morceaux qui étoient, dit Pausanias, après les vers d'Homère, à qui Calœnus les attribuoit, les plus beaux qu'il eût jamais lus.

Plus importante que la guerre de Thèbes, celle de Troye intéressant la Grèce en général, et chacun de ses peuples en particulier, fut célébrée par la plupart des poëtes du temps même où elle se fit. Homère l'a fait chanter par Démodochus chez les Phéaciens, et par Prémius dans l'isle d'Ithaque : tous les rois ayant leurs poëtes, qu'on regardoit alors comme des sages, et presque toutes les villes ayant des rois, la Grèce se trouva remplie de gens dont les uns composoient, les autres chantoient avec eux les vers faits à l'honneur des princes et des villes qui prirent part à cette entreprise. Ainsi dans le long repos dont les Grecs jouirent pendant près d'un siècle après le siége de Thèbes et celui de Troye, leur religion s'occupa à déifier les héros qui y avoient assisté, leur poésie à les chanter, leur architecture à leur élever des temples; enfin, la sculpture, la peinture et la gravure, travaillèrent à leur ériger des monumens de toute espèce.

C'est alors que parut Cimon de Cléone, petite ville située sur le chemin d'Argos à Corinthe. Cet artiste vécut peu après Eumarus d'Athènes, dont il suivit les traces, et perfectionna les découvertes : Eumarus osa tenter le premier d'*imiter tous les objets de la nature;* non moins hardi, Cimon entreprit d'*indiquer les plans des différentes parties de ses figures*, et par là de rendre les objets qui se présentent *obliquement;* il donna les premières notions de perspective à la peinture, et lui apprit que pour représenter les objets tels qu'ils sont en

effet, il faut les dessiner tels qu'ils ne sont qu'en apparence; cette ingénieuse maxime, fondée sur la nature du sens de la vue, et sur les moyens que peut fournir l'art pour lui en imposer, ouvrant à ce dernier une carrière toute nouvelle, devint la source d'un grand nombre d'inventions utiles, qui, dans la suite, contribuèrent beaucoup à sa perfection.

On put dès ce moment *varier les figures et les airs de tête, en donnant à cette partie tous les mouvemens dont elle est susceptible.* L'étude de cette nouvelle méthode contraignit à des observations plus particulières sur toutes les parties du corps humain, sur leurs relations entr'elles, sur leurs usages propres; ce qui fit sentir à Cimon de Cléone la nécessité de détailler les *articulations* et les *muscles* plus soigneusement qu'on ne le faisoit avant lui; et comme dans les arts, une heureuse invention conduit toujours à quelqu'autre, encouragé par le succès qu'avoient eu les siennes, Cimon de Cléone pensa bientôt à porter sur les êtres animés, les mêmes observations qu'il venoit de faire sur les êtres sensibles; il chercha et découvrit le moyen de rendre le *jet des draperies*, en dessinant avec les *plis* qu'elles forment, les *contours* qu'elles doivent suivre, selon les corps sur lesquels elles se trouvent *placées*, et les *attaches* qui les *retiennent.*

Cet artiste, dont le nom fait époque dans l'histoire de la peinture, mérite sans doute d'être plus connu qu'il ne l'a été jusqu'à présent : car il fit pour son art ce qu'un peu plus d'un siècle avant lui Dédale avoit fait pour le sien, il en découvrit le *mécanisme.* En fournissant des moyens nouveaux de varier les attitudes, par-là même, quoique sans les connoître distinctement, il se rapprocha de la *mesure du mouvement*, et découvrit le chemin qui devoit dans la

suite conduire à *l'expression.* Ces importantes découvertes mirent l'art en état d'entreprendre et de rendre avec succès les plus grands sujets; jusques-là on n'avoit tenté de représenter que des faits simples : satisfaits de pouvoir donner une légère connoissance de l'action représentée, contens de l'espérance d'en avoir rappellé ou conservé le souvenir, les causes qui avoient concouru à la faire naître, le sentiment qui l'avoit produite, l'effet qui devoit s'en suivre, l'impression qui devoit en résulter dans l'esprit du spectateur, n'étoient ni prévus, ni préparés dans les compositions des peintres de ces temps anciens; leurs tableaux étoient des sortes de discours écrits, où les faits étoient exposés sans que rien parût les avoir amenés ou devoir les suivre; les figures servoient de paroles à ces discours, quelquefois remplis d'esprit, mais presque toujours dénués d'intelligence. En étendant les idées trop restreintes par les méthodes employées jusqu'à lui, Cimon de Cléone sut donner les moyens d'exprimer la *moralité* des actions, et fut l'un des premiers qui frayèrent les routes à cette importante partie de la peinture que les Grecs appellèrent *Ethé* ou les *Mœurs.*

Une épigramme, recueillie dans l'Anthologie, nous apprend l'opinion des connoisseurs du temps où elle fut faite sur les défauts reprochés à Cimon de Cléone; et comme elle les compare à ceux qu'on reprochoit à Dedale, et croit ces deux artistes excusables par les mêmes raisons, cette épigramme semble nous laisser entrevoir que leurs fautes étoient plutôt celles de l'état où ils trouvèrent leur art, que celles de leur génie; qu'ils eurent d'ailleurs des qualités à-peu-près semblables, et qu'ils vécurent dans des temps peu éloignés l'un de l'autre.

Platon, contemporain d'Alcamène, de Scopas, de Praxilète, de Lysippe, d'Apelles, de Zeuxis, de Protogène,

enfin des plus grands artistes de la Grèce, disoit, comme nous l'avons rapporté ailleurs, que les sculpteurs de son temps assuroient que *Dédale eût passé pour ridicule, s'il eût fait alors des ouvrages pareils à ceux qui lui firent autrefois une si grande réputation*; cependant Pausanias attestoit avoir vu *quelque chose de sublime dans ces mêmes ouvrages, quoiqu'ils n'eussent rien de gracieux à la vue*: d'où l'on voit que l'un et l'autre lui reprochoit un peu de *rudesse* et de *grossièreté*.

L'auteur de l'épigramme citée ci-dessus, juge de Cimon de Cléone à-peu-près comme Pausanias jugeoit de Dédale; mais quelques-uns portoient des ouvrages du premier le même jugement que les sculpteurs du temps de Platon portoient de ceux même du second, qui, dit cet auteur, n'avoit pu faire le reproche que l'on faisoit à Cimon.

En rapprochant ces éloges et ces critiques, en les comparant avec les découvertes que Pline attribue à Cimon de Cléone, on peut se former une idée précise du caractère de ses tableaux. Le hasard semble m'avoir mis en état de donner un exemple de sa manière, d'après une des peintures de ce volume, dont le style me paroit fort voisin de celui des temps de cet artiste.

Ce morceau curieux, découvert en Sicile, étoit, quand il fut dessiné pour cet ouvrage, dans la collection des Jésuites de Palerme.

On a pu voir, dans le cours de cette histoire, qu'avant Dédale, la sculpture encore dans son enfance, pour marquer l'activité, la force et la valeur des héros, ne pouvant leur donner *beaucoup d'action*, croyoit y suppléer en leur donnant *beaucoup de mouvement*; ce qui dut nécessairement contraindre l'attitude, et rendre les positions forcées. La peinture, suivant les mêmes maximes, ne connut pas mieux

que la sculpture, la règle du mouvement qui seule pouvoit rendre l'attitude exacte, et donner de la justesse à la position des figures.

Avant d'aller plus loin, je vais rechercher ici, quels furent les succès de la gravure en pierres dans le siècle qui suivit la guerre de Troye. Inventé depuis cent ans, cet art avoit eu le temps de perfectionner la partie de ses opérations qui n'exige que l'habitude de la main et la partie des instrumens; mais comme il ne peut absolument s'exercer que sur les sujets qui lui sont communs avec la poésie, la peinture et la sculpture, on peut être assuré qu'à leur exemple il s'appliqua, dans le siècle dont nous parlons, à représenter les héros de Thèbes et ceux de Troye, et qu'il contribua de son côté à perfectionner le dessin dont les progrès, comme on vient de le voir, se montroient sensiblement dans les différens ouvrages.

Ayant déja reconnu un nombre assez considérable de pierres gravées long-temps avant celles que l'on fit alors, une partie de ces dernières devant, par la petitesse de leur volume, jointe à la solidité de leur matière, être échappée comme les autres aux injures du temps, il est probable qu'il en existe, même à présent, un fort grand nombre. L'importance dont elles seroient pour indiquer d'une manière encore plus assurée le style du dessin, et par conséquent de la sculpture de ces temps reculés, l'intérêt qu'auroit cette histoire à déterminer le caractère qui feroit reconnoître ces monumens, m'obligent à quelques recherches propres à conduire à cet objet; ces recherches pourront en même temps servir à montrer *l'origine*, de même que la *destination* de la gravure, et les raisons qui portèrent les anciens à multiplier presqu'à l'infini les ouvrages de cet art, dont il nous reste une si prodigieuse quantité de monumens intéressans.

Lorsque dans les temps qui précédèrent la sculpture, des

pierres informes, déposées dans les temples, y indiquèrent les dieux; des cailloux, d'un volume beaucoup moins considérable, les indiquèrent dans les chapelles domestiques, et servirent à maintenir la dévotion des particuliers, comme les premières servoient à l'entretien de la dévotion publique. C'étoient proprement des *bétyles*. Sanchoniaton en attribue l'invention à Uranus; il les appelle des pierres *parlantes* ou *animées*, parce que la superstition les consultoit quelquefois, comme les Nègres de la côte de Guinée consultent encore à présent leur manitous, et les Lapons leurs tambours.

Ces indications particulières prirent à la longue des formes différentes, et furent sujettes aux mêmes révolutions que les indications publiques, dont elles étoient les images; l'usage s'introduisit bientôt de les porter avec soi. L'envie de les rendre plus commodes pour le transport, la crainte de les perdre, car on les regardoit comme sacrées, engagèrent d'abord à en diminuer la masse, et depuis à les suspendre au col. Mais comme ils pouvoient blesser par leur partie angulaire, lorsque les cyppes furent inventés, on leur donna des formes cylindriques, prismatiques ou ovoïdes, et l'on employa pour les faire, les pierres les plus susceptibles d'un beau poli. Cet usage produisit les *amulettes*, qu'on porta comme des préservatifs contre les mauvais génies, et contre toute sorte de maux. Il fut aussi l'origine du travail des agathes de toutes les espèces, qui devint si commun chez les Grecs: ainsi, quand ils inventèrent la gravure, la coutume d'employer des pierres dures leur étant déjà très-familière, ils n'ignoroient pas les moyens de les préparer comme il faut qu'elles le soient pour les travailler.

Lorsque les *figures* prirent la place des *indications* et des signes, l'ancien usage de porter les *indications* ne cessa pas tout-à-fait; mais l'on commença à joindre avec elles des petites images des dieux, souvent représentés sur les colliers, les

bracelets où les pendans d'oreille; et quand Pline, Apulée, Athénée, et tant d'autres auteurs ne nous auroient pas conservé la mémoire de cette pratique, les monumens qui nous restent suffiroient pour nous en assurer. J'ai vu un très-grand nombre d'aiguilles de tête et de boucles d'oreille en or, en argent, en ivoire, et même en bronze, avec des Cupidons, des Vénus, des Acratus, des Bacchus, des figures Panthées, mais sur-tout avec des Harpocrates : c'étoit, comme on sait, le Dieu du silence, on le plaçoit à la porte des temples, pour montrer que les mystères des Dieux devoient être secrets; suspendu aux oreilles des femmes, il leur apprenoit qu'on ne doit pas dire tout ce que l'on entend, et que la prudence consiste à beaucoup écouter et à parler peu.

La *Terre* étant, avec le *Chaos* et le *Tartare*, suivant l'ancienne théologie des Grecs, rapportée par Hésiode, la plus ancienne des divinités, le *scarabée* la représenta : il fut quelquefois le symbole du soleil; et lorsqu'on en déploya les ailes, il paroît avoir été celui de l'air : mais c'est pour indiquer la Terre, Cybèle ou la mère des Dieux, qu'il fut si fréquemment employé dans ces sortes d'amulettes, auxquelles il paroît avoir été particulièrement destiné. Quand la gravure fut découverte, le culte à rendre aux héros, et le desir de conserver les images de ceux que l'on regardoit comme des protecteurs, en fit joindre la figure à ces amulettes; par ce moyen chacun portant avec soi l'image du patron qu'il s'étoit choisi, sembloit être plus spécialement sous sa garde, et pouvoit l'invoquer à tout moment. Vers le temps où l'usage de porter des bagues s'introduisit, la même raison de commodité et de dévotion qui avoit fait transformer les bétyles en amulettes, fit changer ces amulettes en pierres gravées, que l'on porta scellées dans des anneaux, sur lesquels on représenta les mêmes choses qu'on avoit d'abord représentées sur ces amulettes, et que

l'on put varier tout comme elles, car rien n'empêcha d'y employer toutes sortes de pierres opaques, transparentes, ou tenant le milieu entre les unes et les autres. Ainsi les bagues, devenues chez les Anciens un objet de dévotion par les figures qu'on y gravoit, furent d'abord recherchées par ce seul motif, auquel se joignirent bientôt la commodité de les employer pour cachets, et le plaisir que dut leur causer dans la suite la beauté de la gravure. Ces motifs réunis de dévotion, d'intérêt et de goût, rendant les pierres et les anneaux gravés d'un usage universel, en durent multiplier le nombre à l'infini, et l'art de les travailler dut faire de très-grands progrès en fort peu de temps. Ce fut sans doute une des principales raisons pour lesquelles ils ne recherchèrent pas à brillanter les pierres capables d'un grand éclat, quoiqu'ils les connussent très-bien, mais ils ne les employèrent qu'à la gravure, comme celles qui ne sont que demi-transparentes.

On voit dans le quatrième chapitre du trente-septième livre de Pline, qu'ils tentèrent toutes sortes d'expériences sur le diamant, qu'ils en connurent très-bien la nature, qu'ils surent enfin que, capable de mordre sur toutes les autres pierres, il pouvoit seul être employé contre lui même. Cependant les plus gros diamans connus des anciens, ne passoient pas la grosseur d'une amande. Pompée apporta en Asie le goût des pierres précieuses, qui bientôt fit de très-grands progrès à Rome, puisqu'au temps d'Auguste, Marcus Lollius, cet ami de César-Caïus, dont il vendoit la faveur aux princes d'Orient, avoit une petite fille, Lollia Paolina, qui en possédoit une garniture estimée trois millions de nos livres : Caligula en faisoit enrichir ses souliers, et Néron ornoit de perles les sceptres, les habits des histrions, et même jusqu'aux lits destinés à ses plaisirs, *cubilia amatoria.*

Presque toutes les fonctions et les emplois de la vie ayant

des

des dieux, que les anciens croyoient y présider, ils en gravèrent la représentation sur des pierres, dans lesquelles on reconnoît la dévotion qu'ils avoient pour eux; mais comme *Hercule et Mercure* présidoient, l'un à la gymnastique, dont les exercices occupoient presque tous les Grecs, l'autre au *commercé*, à la *conduite des troupeaux*, et à l'éloquence, ces diverses professions embrassant à-peu-près toutes celles qu'exerçoient les Grecs et les Romains, on ne doit pas être étonné que, choisis pour patrons de ceux qui s'en occupoient, les pierres gravées où l'on a représenté des Hercules et des Mercures, soient sans comparaison les plus abondantes de toutes. Quant à celles où l'on trouve l'empreinte des autres Dieux, elles sont d'autant plus communes, que leur culte fut plus étendu, et que la dévotion pour eux fut plus grande. Mais comme, dans tous les temps, le nombre des gens superstitieux prévalut infiniment sur celui des gens de goût, on dut à la superstition, plus encore qu'au goût des anciens pour les arts, le nombre prodigieux des gravures de toutes sortes qui existent encore à présent : ainsi, par les tableaux des trois derniers siècles, nous voyons que la piété des modernes contribua bien plus que leur amour pour la peinture, à faire employer les grands artistes qui fleurirent alors. Cependant, comme il importe peu aux arts quelles causes les favorisent, il est certain qu'ils durent à ces motifs étrangers, mais nécessaires pour les faire travailler, l'obligation de leurs progrès chez les Grecs, les Etrusques et les Romains.

Ces *gravures* étant pour les anciens ce que sont pour nous les *images* des saints, des motifs semblables aux nôtres les multiplièrent chez eux, comme ces images le sont chez nous. Et de même qu'au sujet d'une canonisation, on grave un grand nombre de portraits et de médailles de la personne canonisée pour ses vertus héroïques, ainsi quand les Grecs

firent les apothéoses de leurs héros, ils en répandirent les images à l'infini, par le moyen des pierres gravées. L'art de les travailler exigeant sur-tout une très-grande pratique, seule capable d'en apprendre toute la *finesse*, et de faire connoître toute la mécanique de ses opérations, cette *finesse* et cette mécanique durent assurément se développer à l'occasion de ces apothéoses multipliées, car jamais assurément l'art ne fut plus employé.

Vers le milieu du siècle postérieur à la guerre de Troye, l'on déifia, comme nous l'avons dit, les héros du siècle précédent. Les raisons d'analogie, tirées des considérations déja faites sur l'état où la peinture se trouvoit alors, unies à celles qu'on vient de lire, suffiroient sans doute pour montrer que les plus anciennes pierres où sont représentés les chefs de l'armée conduite par les Argiens devant Thèbes, et dans lesquelles on trouve une très-grande *finesse d'outil*, doivent avoir été travaillées vers les temps où l'on rendit les honneurs héroïques à ces derniers : ainsi l'époque en est nécessairement déterminée ; mais ce qui achève de la faire reconnoître, c'est l'accord du style de leur dessin avec le caractère propre de l'art à cette même époque; car on voit manifestement, par l'exécution de ces gravures, qu'il a suivi les maximes, et s'est conduit par les principes alors adoptés par la peinture.

En considérant avec attention les empreintes tirées de ces pierres, par le moyen des soufres, ou seulement les dessins publiés par différens auteurs, on y remarquera facilement l'influence que les *institutions* et le *goût* des temps voisins de la guerre de Troye, dut avoir sur le *dessin* : nouvellement réduite en art par Thésée, la gymnastique faisoit dès-lors la principale occupation des Grecs et des héros en général; aussi peut-on observer dans les figures qui les représentent, la forme athlétique sous laquelle ils se glorifioient

de paroître. Homère, dont les poëmes sont postérieurs au travail de ces pierres, peint à la fois les mœurs du temps de la guerre de Troye, et ceux du siècle où il vécut, en louant par-tout ses héros, pour la légèreté de leurs pieds, la *beauté* de leurs corps, la *force* de leurs bras. Si l'on pouvoit traduire en français, avec toute l'énergie et la pompe de l'Illiade, les épithètes employées à rendre ces qualités ou d'autres semblables, elles paroîtroient aussi extraordinaires, peut-être même aussi forcées, que le paroissent les attitudes des figures gravées sur ces anciens monumens; et faisant abstraction des idées grecques aux temps où ces poésies furent écrites, on ne seroit pas moins surpris d'entendre le plus grand des poëtes parler en vers sublimement harmonieux, des Grecs *bien bottés*, de Junon aux *yeux de bœuf*, d'une ville remplie *d'hommes parlant distinctement*, qu'on doit sans doute l'être, en voyant des artistes placer la figure de Pélée dans l'action contrainte où ils l'ont mise, pour retirer de sa jambe le trait dont il est atteint. Ce n'étoit assurément pas le style de la chose, mais c'étoit alors celui de l'art, forcé de s'accommoder aux idées de son siècle, qu'il n'avoit pas encore pu réformer.

Dans ces pierres, comme dans les peintures faites au temps de Cimon de Cléone, on ne trouve aucune idée de *Beauté*, parce qu'avant Homère, entièrement occupés à chercher la *précision des formes*, les artistes ne pensant pas encore à l'*accord qui peut en résulter*, ne purent atteindre à la donner; ils avoient cependant une très-grande connoissance de la sorte de beauté convenable à cette nature athlétique, alors préférée à toutes les autres.

Aux attitudes contraintes du Persée, du Pélée et des deux Tydées, on reconnoit, comme dans les peintures postérieures à Cimon de Cléone, les restes du *signe*, qui, cent qua-

rante ans avant l'époque où je crois devoir attribuer ces gravures, exagérant les proportions des figures en petit, avoit depuis totalement abandonné cette méthode, mais se montroit encore dans leurs attitudes qu'il *exagéroit*, comme autrefois il en avoit exagéré les parties : en effet, l'action gênée des figures est manifestement employée par des artistes plus habiles qu'intelligens, pour *signifier la souplesse* de leur héros : à la manière étrange dont ils les ont repliés, on diroit qu'ils ont voulu les montrer comme faisant de ces tours, dont l'exécution demande à la fois beaucoup de force et cette agilité qui suppose un grand exercice de toutes les parties du corps; l'action de ces guerriers est effectivement le signe de tout cela.

La comparaison de ces morceaux, faits en différens temps, mais cependant à peu de distance les uns des autres, montre le tour des idées de l'art; on voit que, même en employant l'*exagération* de l'action, il cherchoit, comme autrefois il l'avoit fait à propos du *signe*, à corriger ce qu'elle avoit d'outrée, et dans ces pierres, ainsi que dans les peintures expliquées dans cet ouvrage, cette méthode paroît évidemment au moment de toucher à sa fin.

Or, comme toutes ces choses réunies, les mœurs particulières à un siècle, le goût du dessin, fondé sur les difficultés qu'il n'a pas encore su vaincre, les tours d'esprit que l'art fut contraint de prendre par la nature des institutions et des mœurs, ne peuvent convenir à aucun autre temps de la sculpture des Grecs, et que d'ailleurs les caracteres gravés sur les pierres, presqu'en tout ressemblans à ceux des Latins, sont manifestement pélasgues, je crois qu'on peut s'assurer qu'une partie de ces pierres fut gravée vers le milieu et l'autre vers la fin du siecle postérieur à la prise de Troye, ou pour le moins dans les commencemens de celui qui suivit. Sous le

règne de Penthile et de Tysamène, fils d'Oreste, et les derniers de la race des Atrides, on éleva des temples à l'honneur d'Agamemnon leur bi-aïeul; on y voyoit les statues d'Atrée, de Cassandre et de tous ceux qu'Egyste assassina dans Mycènes. Vers le même temps, Prax, arrière-petit fils d'Achille, lui consacra un temple environ quatre-vingts ans après sa mort. Enfin la consécration de Machaon, fils d'Esculape, d'Alexanor, Nicomaque et Gorgase ses petits fils, celle d'Hygeïa et de Télesphore, ses enfans, tombent à-peu-près vers la même époque; et comme, par un exemple unique chez les Grecs, tous les descendans d'Esculape, jusqu'à la quatrième génération, reçurent les honneurs divins, cela montre peut-être qu'alors la médecine, qui leur valut cette distinction singulière, étoit regardée comme la première de toutes les professions de la vie civile. Ajax, alors déifié, eut aussi dans Salamine, sa patrie, une statue d'ébène; on l'y voyoit encore lorsque Pausanias voyageoit en Grèce. Nous avons des gravures de presque tous ces héros, dont quelques-unes furent, sans doute, exécutées à propos de leur apothéose.

Quatre-vingts ans après la ruine de Troye, les Héraclides, conduisant les Doriens avec eux, rentrèrent dans le Péloponèse; Tysamène, roi de Sparte, ayant été tué en défendant ses états, Penthile abandonna le pays avec les Eoliens. Peu de temps après sa mort, ils passèrent de la Thrace dans cette partie de l'Asie qui prit d'eux le nom d'Eolie; ils y fondèrent Cumes, et vingt-deux ans après l'ancienne Smyrne, transportée dans la suite par Alexandre dans l'endroit où elle existe encore maintenant.

Winckelmann ne parle d'aucun temps de la sculpture avant Dédale; d'Eudœus ou Eudochus, élève de cette artiste, il passe à la dix-huitième olympiade, postérieure de

cinq cents ans à ce maître : n'ayant pas recherché cette analogie et cette liaison des arts, si bien observée par Cicéron, il étoit impossible, en suivant la méthode de ce savant, de remplir tout le plan de leur histoire ; car cette liaison, pouvant seule indiquer leur marche et leurs progrès successifs, étoit seule capable d'en éclairer tous les pas, et de répandre une lumière égale sur chacun d'eux. Faute d'avoir connu cette connexion, faute d'avoir suffisamment examiné l'influence des révolutions arrivées en Grèce au temps des Héraclides, sur les arts, l'obscurité où l'histoire de la sculpture et de la peinture est restée jusqu'à présent, s'est étendue sur celle de l'architecture : on ignore jusqu'aux temps où les *ordres* furent inventés ; mais comme ils tiennent à la sculpture par la liaison de leurs proportions, je vais placer ici quelques recherches sur leur origine, et sur les découvertes faites par les architectes, vers le siècle où cette histoire est parvenue.

Après avoir chassé les Achéens de la Laconie et du territoire d'Amyclée, les Doriens élevèrent à Sparte un temple à Jupiter Tropeus. Dans le même temps, Oxilus, l'un des chefs de l'expédition des Héraclides, s'établit en Elide avec les Etoliens de sa suite ; il renouvella dans Olympie les jeux qu'Hercule, dont il descendoit, y avoit célébrés autrefois. Dans la huitième année de son règne, c'est-à-dire, quatre-vingt-huit ans après la prise de Troye, les habitans de la Tréphylie bâtirent le temple de Junon à Olympie ; on y voyoit la statue de cette déesse assise sur un trône, et Jupiter, armé d'un casque, debout auprès d'elle. Ces statues, exécutées en or et en ivoire, étoient d'un goût fort ancien, pour ne pas dire grossier, ce sont les expressions de Pausanias. Ce goût est précisément celui des pierres gravées, dont on a parlé ci-dessus. Dans leur exécution, comme dans celle de

ces statues, on trouve de la recherche dans le travail et dans la matière employée, plutôt que de la beauté dans le dessin; cependant le style de l'école de Dédale étoit déja bien changé, car la connoissance de la nature étoit beaucoup plus grande alors qu'elle ne l'étoit au temps de cet artiste.

Ce temple de Junon Olympienne étoit d'*ordre dorique*, il avoit soixante-trois pieds de longueur; Pausanias n'en indiquant pas la largeur, sa proportion devoit suivre les règles connues au temps de cet auteur; ainsi les proportions relatives à la longueur, et par conséquent les rapports des dimensions, étoient déterminés quand cette édifice fut construit: un *péristile* régnoit à son *pourtour*, et des deux colonnes destinées à soutenir le *Pronaos* de sa partie postérieure, l'une étoit de bois de chêne. C'est ici la première fois qu'il est parlé d'un ordre d'architecture dans l'histoire des Grecs; et comme avant de venir dans le Péloponnèse, les Doriens habitoient les environs du Mont-Parnasse avec les Dryopes, établis ensuite dans Asinée, où leurs temples les plus saints furent toujours construits dans le goût de ceux qu'ils avoient dans le pays dont ils tiroient leur origine, ces temples n'étant pas *doriques*, l'ordre de ce nom n'étoit pas encore connu des Doriens, quand il vinrent dans le Péloponnèse; mais leur manière de composer l'architecture s'introduisit vers le temps où, conduits par les Héraclides, ils vinrent occuper l'Elide; c'est-à-dire, vers la fin du siècle qui suivit la guerre de Troye.

Long-temps avant cette époque, on devoit connoitre les proportions de l'architecture; car on ne seroit jamais arrivé dès les premiers essais à celles du temple de la Junon d'Olympie: il y avoit d'ailleurs un *ordre* connu des Grecs, car on voyoit dans l'Altis une ancienne colonne tellement usée de vétusté, que pour la conserver, on avoit été contraint de

l'entourer de cerceaux de fer; une inscription en vers, gravée sur une lame de cuivre, et placée sur cette colonne, attestoit qu'elle avoit autrefois fait partie du palais d'OEnomaus, et qu'elle étoit échappée aux flammes, dont cet édifice fut consumé. On connoissoit donc, dès le temps de ce prince, un ordre d'architecture différent de celui que depuis on appella *Dorique*.

Pélias étoit dans un âge excessivement avancé au retour de l'expédition des Argonautes; ses filles le firent périr en comptant le rajeunir : cet âge suppose qu'il fut contemporain d'OEnomaus et de Tentale, dont le règne commença, suivant le calcul d'Eusèbe, cent ans avant cette expédition. Nélée, père du vieux Nestor, célébra, conjointement avec Pélias, les jeux Olympiques; ces deux princes étoient donc du même temps. Nélée vint avec les Lélèges de Mégare, et les *Pélasgues d'Iolcos*, s'établir à Pylos dans le voisinage de Pise, vers l'embouchure de l'Alphée où fut construit le palais d'OEnomaus. Les colonnes employées à sa construction ne pouvant être doriques, encore moins ioniques ou *corinthiennes*, étoient nécessairement de cet ordre connu depuis sous le nom de *tyrrénien* ou toscan; peut-être fut il porté dans l'état où il étoit alors par les Pelasgues Thessaliens en Etrurie; mais les premiers Pélasgues avoient dû l'introduire en Italie, car il étoit inventé avant leur sortie de la Grèce. La disposition des colonnes de la partie postérieure du temple de Junon, ne laisse aucun doute qu'il ne fut traité dans le goût de l'ordonnance toscan, et la simplicité de l'ordre *primitif* conservé par les Toscans, montre bien qu'il précéda tous les autres.

Minyas, roi de cet partie de la Béotie, où son fils bâtit ensuite Orchomène, vivoit peu avant OEnomaus; il éleva un monument comparé, pour sa magnificence, aux pyramides même de l'Egypte. Cet édifice, en forme de *rotonde*, cons-

truit tout en marbre pour y renfermer le trésor royal, *étoit*, dit Pausanias, *une des merveilles de la Grèce, digne d'être mise à côté des bâtimens les plus somptueux qui existoient dans tous le reste du monde.* Sa voûte étoit disposée de telle sorte, que la pierre employée pour lui servir de clef, en régloit la symmétrie et les proportions. Cette relation, les connaissances et les opérations nécessaires à la construction d'une telle voûte, montrent combien l'architecture étoit avancée au temps de Minyas, et ne laisse guère douter que l'ordre *primitif*, employé dans le palais d'OEnomaus, ne fut jamais porté à-peu-près au point où il resta dans la suite. Le troisième successeur de Minyas, Erginus, roi d'Orchomène, fut vaincu par Hercule : ce prince devoit être alors dans un extrême vieillesse; car Trophonius et Agamède, ses fils, avoient construit la chambre nuptiale qu'Amphitrion fit élever pour Alcmène, mère de ce héros. Ces deux architectes sont les plus anciens dont l'histoire des Grecs fasse mention; ils bâtirent le temple de Delphes, celui de Neptune Hippius, le trésor d'Hirieus, et jouirent d'une très-grande réputation plus de cent ans avant le siége de Troye.

Les Achéens, chassés de l'Egialé et l'Achaïe par les Héraclides, se replièrent sur les Ioniens; ceux ci, retirés dans l'Attique, dont ils étoient originaires, y furent reçus par Mélanthe, l'un des descendans de Nestor : contraint dans le bouleversement général des affaires de la Grèce à chercher un asyle dans l'Attique, ce prince en étoit devenu roi par son courage et son bonheur au combat d'OEnoé; il fut père de Codrus, qui préféra la gloire d'assurer la victoire à sa patrie, au plaisir de vivre et de régner. Ses fils, conduisant dans l'Asie Mineure ces Ioniens accueillis par leur aïeul, allèrent avec eux et d'autres Grecs, habiter ce vaste pays, appellé depuis Ionie.

L'époque du passage de cette colonie, heureusement fixée par les auteurs anciens, et par les marbres d'Arondel, à la treizième année du règne de Médon, va devenir très-importante à l'histoire de l'art. Après avoir chassé les Lélèges et les Cariens, *les habitans des villes ioniennes*, dit Vitruve, *élevèrent des temples aux dieux immortels; ils firent, à l'imitation de ceux de l'Achaïe, le temple d'Apollon* Panionius, *et l'appellèrent Dorique, parce qu'ils en avoient vu les modèles dans les villes des Doriens : voulant y employer des colonnes, mais n'en connoissant pas les raisons, ils cherchèrent les proportions les plus propres à maintenir à la fois la solidité et la beauté de leur ouvrage; pour cela, comparant la longueur du pied à la hauteur du corps, et trouvant que l'un est la sixième partie de l'autre, ils donnèrent à la colonne dorique, y compris le chapiteau, six fois la largeur du diamètre de sa base.* Ce rapport de la grandeur du pied à celle du corps, n'étoit donc pas déterminé avant l'arrivée des Grecs en Ionie; car s'il l'eût été, on n'eût pas eu besoin de le rechercher, et l'on eût d'abord donné aux colonnes la mesure cherchée dans ce rapport inconnu, mesure qu'on leur donna effectivement quand il fut trouvé.

Cette découverte, plus intéressante encore pour la sculpture que pour l'architecture, fut bientôt adoptée par les statuaires. Le rapport du pied à la hauteur du corps fixé par celui d'un à six, fut regardé comme la dimension la plus constante, et à la fois la plus élégante qu'on put choisir; elle correspond à la hauteur de huit fois la tête, prise de sa base à son sommet, et se trouve employée dans toutes les plus belles statues dont les pieds se sont conservés; c'est donc manifestement alors, c'est-à-dire environ cent cinquante ans après l'incendie de Troye, que les justes propor-

tions de la figure humaine commencèrent à être recherchées, connues et mises en œuvre.

La plus grande partie des anciennes gravures attribuées aux Etrusques, ayant leurs figures de six têtes seulement, manquant par conséquent de deux huitièmes de la proportion déterminée à cette époque, doit nécessairement avoir été exécutée avant la découverte de cette proportion. Celles qui en approchent de plus près furent travaillées vers le temps de cette belle découverte; c'est une des raisons pour lesquelles je crois le Thésée dont j'ai parlé ci-dessus, gravé vers le temps de la naissance d'Homère, car il n'en fut pas de ce *rapport* comme de la nature *athlétique*, dont les formes ne pouvoient se transporter, vu que la connoissance des mesures générales, comme des choses accessoires à l'art, les attributs, les symboles tirés des poésies faites en Grèce, passèrent aisément en Etrurie, et se communiquèrent en peu de temps à tous les artistes.

A cette même époque, pour la première fois, on distingua par une dénomination particulière l'ordre d'architecture maintenant appellé *dorique;* cette dénomination lui fut donnée en Ionie, non pour le distinguer de l'ionique, du corinthien ou du composite, qui n'étoient pas encore inventés, mais vraisemblablement pour ne pas le confondre avec l'ordre *primitif* dont on se servoit avant les Doriens; car ces peuples en employoient les proportions, et le leur n'en différa d'abord que par les membres dont ils faisoient usage; ce sont, je crois, ces proportions inconnues aux Ioniens dont parle Pline dans son trente-sixième livre, et qu'il attribue à l'ordre toscan.

Le hasard, comme on vient de le voir, fit connoître à la sculpture la plus belle de toutes les proportions possibles, par rapport au corps humain: l'architecture, en cherchant cette

proportion, s'étoit fondée sur un principe très-important, également applicable à tous les arts, et capable de les perfectionner tous, c'est celui de *réunir l'agrément à l'utilité, la solidité à la beauté.* Ce grand principe est très clairement développé dans le motif exposé par Vitruve, au sujet des raisons qui firent découvrir la symmétrie de l'ordre dorique. *Quaerentes quibus rationibus efficere possent, uti ad onus ferendum (columnae) essent idoneae, et in aspectu probatam haberent venustatem.*

En recevant l'une des proportions les plus capables de conduire à la beauté, les sculpteurs adoptant en même temps le principe qui l'avoit fait découvrir, sentirent la nécessité de connoître toutes les autres; ils apprirent que, si ce n'étoit pas assez pour l'architecture de donner à ses colonnes la force nécessaire à soutenir le poids qu'elle devoit porter, la sculpture agissant sur des êtres sensibles, ne devoit pas se contenter de représenter, au moyen des seules attitudes, la force et la souplesse de ses héros, mais qu'elle devoit encore s'appliquer à leur donner toute la beauté, *venustatem*, dont ils étoient susceptibles, comme l'architecture la donnoit aux objets inanimés sur lesquels elle opéroit. La possibilité de réduire ce principe en pratique se voyoit dans l'exécution même du temple d'Apollon *Panionius;* il étoit d'ailleurs trop naturel, trop simple et trop agréable pour ne pas être bientôt admis de tout le monde; les idées qui durent nécessairement en résulter, furent effectivement celles de ce siècle, car Homère, dont les écrits sont à-peu-près du même temps, ne parle pas d'un seul héros avec la force, la souplesse, l'agilité exigées dans les temps précédens, la *beauté* ou l'*air de noblesse* qu'on commençoit à connoître alors, qui font toujours valoir ces qualités, et donnent pour elles un intérêt d'où vient principalement celui qu'on prend pour les ouvrages

de l'art, comme pour les personnages qu'ils représentent.

La maxime *de réunir l'utile à l'agréable*, dans toutes les productions de l'art, *y faisant sentir les propriétés spécifiques de chaque corps*, *leur donnant* outre cela *toute la beauté particulière dont ils étoient capables*, mit dans la nécessité de donner un *caractère propre à chaque individu*, car ce *caractère* dépend uniquement de la première de ces deux choses; c'est lui qui, imprimant une marque distinctive à tous les êtres de la nature, les sépare pour ainsi dire les uns des autres par leurs formes spéciales, comme ils le sont par leur existence réelle ou possible dans l'ordre des créatures.

Ce grand *principe* une fois adopté, dut nécessairement faire disparoître le *signe*, et l'éloigner absolument des attitudes où il s'étoit maintenu jusqu'alors; car étant directement contraire à ce même principe, détruisant toute idée de beauté par la contrainte à laquelle il asservissoit les figures, ils étoient incompatibles l'un avec l'autre, et pouvoient exister ensemble. C'est donc à cette époque qu'il faut attribuer la fin du *signe*, et la *réformation du style* dans la sculpture et les arts du dessin.

Eloigné des *attitudes*, ce *signe* passa dans *l'action* des figures, avec laquelle il se confondit d'autant plus aisément, quand la règle du mouvement l'eut perfectionné, qu'il lui appartient naturellement; car l'*action* n'est elle-même que le *signe du sentiment* de qui elle dépend, comme l'effet dépend de la cause dont il est produit. Le *choix* de cette *action*, et son *accord* avec le *sentiment* ou l'*intention* qu'il doit exprimer, font la justesse, la vérité, la noblesse de *l'expression* à laquelle on n'atteignit pas d'abord, mais dont ces principes furent le germe qui, dans la suite, produisirent des chefs-d'œuvres en tous genres.

Dans ces circonstances de l'art, le changement *d'idées* et de *style* dut faire prendre un nouveau tour à son *génie* et à son *goût*. Les *attitudes forcées* auxquelles le *signe* avoit dans le temps précédent astreint les figures, exigeant un dessin extrêmement prononcé, les yeux s'étoient accoutumés à cette manière outrée, et les esprits n'interprêtoient les compositions que par son moyen. Pour continuer à se faire entendre, les artistes, habitués eux-mêmes à cette manière, ne purent la réformer dans un moment; leurs ouvrages continuèrent à être traités durement, et s'ils donnèrent à leurs figures des proportions plus belles et des attitudes plus naturelles, il se crurent obligés, et le furent peut-être, pour satisfaire le peuple, de chercher dans l'*action* ce qu'elle avoit de plus commun, de plus ordinaire et de plus marqué, pour s'exprimer et se faire comprendre. Or, comme ces actions les plus ordinaires ou les plus marquées, sont justement celles qui conviennent le moins aux personnages les plus élevés au-dessus du commun des hommes, et sur-tout à des héros et à des dieux, l'expression résultante du choix de cette sorte d'action, se trouvant rarement d'accord avec l'état et le caractère de ces héros et de ces dieux, dut souvent produire des compositions singulières et bizarres. Tel seroit un discours, dont la matière et les pensées très-sublimes, écrites dans un langage trivial, s'énonceroient en termes trop vulgaires et trop familiers, ou bien un sujet tragique dicté ou récité du style et du ton convenable à la comédie.

Telle fut aussi la manière de Cléanthe et d'Aréogonte de Corinthe, peintres dont les ouvrages existoient encore sous le règne d'Auguste. Le premier avoit représenté dans le temple de Diane *Aphionée*, près de l'Alphée, l'incendie de Troye; c'étoit le sujet alors le plus nouveau, le plus fameux, celui qui occupoit tous les esprits, comme on le voit par les poëmes

d'Homère : cet artiste peignit encore un tableau *consacré* dans le même endroit. Démétrius, cité par Athénée, nous apprend que, dans ce tableau de *dévotion*, Neptune offroit un *thon* à *Jupiter*, *accouchant* de Minerve, comme c'étoit la coutume d'en offrir en présent aux *nouvelles accouchées*. Pour exprimer la course nocturne de l'astre des nuits auquel Diane présidoit, Arégonte peignit cette déesse montée sur un *griffon*, comme sur un *cheval* dressé à ce voyage. Ramenés à la décence, par la bassesse même de ces sortes de compositions, les poëtes, les peintres et les sculpteurs, donnèrent dans la suite un char à Diane, comme ils en donnèrent un au soleil; cet usage subsistant déja au temps d'Homère, comme on le voit par deux de ses hymnes, il faut que cette peinture ait été faite avant lui.

Nous avons dans une *patère* de bronze un sujet traité dans ce même style, c'est encore la naissance de Minerve; Vulcain, d'un coup de hache, ouvre la tête de Jupiter, et la déesse sort toute armée de son cerveau : la manière de rendre ces fables, antérieures de beaucoup au siècle dont je parle, fut sans doute imaginée par les poëtes et les artistes qui vivoient alors; mais bientôt les fictions ingénieuses d'Homère et d'Hésiode indiquèrent de meilleurs modèles à la poésie comme aux beaux arts.

Entre plusieurs gravures antiques, dont la composition appartient à ce style singulier, on en trouve une très-remarquable. Elle représente Sémélée étendue morte devant Jupiter, qu'elle avoit obtenu de voir, malgré lui-même, dans tout l'éclat de sa gloire. On a cru suffisamment exprimer la majesté de ce dieu en répandant des foudres sur le champ de la pierre; du reste il est à genoux près du corps de sa maîtresse : par cette attitude, plus convenable à une femme esclave qu'au plus puissant des dieux, le graveur a voulu mar-

quer la douleur dont il le suppose pénétré; ses bras sont couchés le long de ses côtés, ses mains se relèvent et font un peu hausser ses épaules, ce qui lui donne un air vraiment pitoyable. Cette *action* d'un très-bas comique, est encore en usage parmi le peuple, et sur les théâtres d'Italie elle marque la surprise de quelque accident imprévu, et le peu de part qu'on prétend avoir à ce qui l'a causé. On sent combien une telle *action*, qui néanmoins rend ce que l'artiste a voulu dire, l'exprime cependant d'une manière peu convenable au sujet, et le contraste de cette expression triviale avec le caractère de Jupiter, dans une occasion où il devroit paroître dans toute l'élévation et la splendeur de sa divinité. On a donné des ailes à ce dieu, habillé d'ailleurs d'une tunique, circonstance capable seule d'indiquer un très-ancien temps de l'art.

Ces ailes, le style de la composition, celui de dessin où la proportion est observée, concourent à montrer le temps, et peut-être le pays où cette pierre fut gravée. Car par la raison de cette proportion, elle doit avoir été travaillée après sa découverte : par sa composition et le style de son dessin, elle appartient aux temps voisins de l'arrivée des Grecs en Ionie; ces peuples commencèrent alors à prendre de la *mythologie* des Syriens, la connoissance des Génies, et donnèrent à leur imitation des *aîles* à presque tous les dieux dont cet attribut indiquoit la nature *aérienne*. Homère, né vers l'Ionie, en donne aux Parques; il en attache aux pieds de Minerve, comme à ceux de Mercure : Hésiode parle du génie qui commanda les travaux d'Hercule; nous voyons encore sur des pierres gravées la Diane d'Ephèse, *aîlée* (1); et la Diane grecque étoit ainsi représentée sur le coffre de Cypse-

(1) Museum de Florence de David.

lus :

lus : suivant une observation de Pausanias, *aucune ancienne statue de la Grèce ne représentoit Némésis ailée*; mais, ajoute cet auteur, *j'en ai vu quelques-unes à Smyrne, où elles sont en grande vénération, et qui ont des ailes.* Les Grecs de l'Asie mineure donnoient donc certainement des ailes aux divinités auxquelles ceux de l'ancienne Grèce n'en donnoient pas; et comme aucun exemple ne prouve que les Etrusques en aient jamais donné à Jupiter, cela me fait croire que celui-ci fut gravé dans l'Ionie, dont Smyrne étoit une des villes principales.

Les fils d'Aloeüs ne connurent que trois Muses, comme nous l'avons dit ailleurs; mais selon Varron, cité par S. Augustin, les habitans d'une ville qu'on croyoit être Sycione, voulant avoir les statues de ces déesses, les firent sculpter par trois artistes différens, afin de pouvoir choisir celles qui leur paroîtroient les meilleures; leurs ouvrages s'étant trouvés également beaux, on les consacra dans le même temple, et l'on eut le nombre de neuf statues, d'où vint dans la suite celui des neuf Muses. Piérus leur ayant assigné des noms, il doit avoir vécu vers le temps de ces trois sculpteurs inconnus. Ils ne peuvent être, comme le dit M. l'abbé Banier, Céphisodore, Strongylion et Olympiodore, puisque Strongylion travailla plusieurs siècles après Homère, qui parle souvent des Muses, dont Hésiode, son contemporain, nous a conservé les noms. Ainsi Piérus et les sculpteurs de ces statues, existoient assurément quelque temps avant ces deux poëtes, qui vécurent environ cent soixante-huit ans après la guerre de Troye, mais ne fleurirent que vers le commencement du troisième siècle après cette époque. Il paroît donc que les Grecs avoient dès-lors quatre écoles de sculpture, celle d'Egine, celles d'Athènes et de Crète, fondées par Dédale, enfin celle de Sycione, qui devint très-fameuse dans la suite.

Progrès des Arts depuis le temps d'Homère, jusqu'à la cinquantième olympiade.

Foibles dans leurs commencemens, incertaines sur les principes qu'elles devoient suivre, la poésie et la sculpture se proposant un même objet, s'étoient d'abord accompagnées dans leur marche, et sembloient n'avoir eu qu'un même génie : l'*exagération* employée par l'une et l'autre, donnant à la poésie des beautés qu'elle n'eut pas eues sans elle, la rendoit par-là même plus intéressante ; au lieu qu'en défigurant les ouvrages de la sculpture, et les privant de la ressemblance qu'ils devoient avoir à la nature, elle leur ôtoit la plus grande partie de l'intérêt qu'ils pouvoient donner.

Pour rendre les faits sensibles et les caractères plus marqués, la poésie dans ses fables en altéroit quelquefois la vraisemblance, mais les peignoit ensuite avec les couleurs de la vérité, et donnoit à des êtres imaginaires un coloris si flatteur, qu'ils sembloient pris dans l'ordre de la nature. Asservie au signe, dont elle s'aidoit pour se faire entendre, la sculpture, pour rendre les mêmes faits et les mêmes caractères, contrainte de changer ou d'altérer les formes propres des choses, presque toujours forcée de représenter à la fois des faits et des êtres imaginaires, s'écarta souvent de ses véritables modèles, et mit plusieurs siècles avant de parvenir au dégré de supériorité que la poésie acquit sur elle dans un assez court espace de temps. Cinq-cent-soixante-deux ans s'écoulèrent entre Homère et Phydias, dont les Grecs purent comparer les statues aux sublimes peintures de ce grand poëte. Depuis lui, au lieu d'être la compagne, la poésie semble avoir été le guide de

la sculpture, et lui avoir enseigné la route qu'elle devoit suivre, pour faire sur les esprits l'impression qu'elle-même y faisoit.

Homère parle peu des statues et des peintures existantes de son temps, en assez grand nombre; le style de ces ouvrages s'éloignoit de la vérité, dont ils les croyoit susceptibles, pour mériter de lui une attention particulière. Se proposant de faire dans le bouclier d'Achille la description d'un chef-d'œuvre, dont le travail étoit supposé de la main d'un dieu, il réussit à le distinguer des ouvrages faits par les hommes, en montrant à ceux de son siècle, non des peintures telles qu'on les faisoit alors, mais telles qu'on eût dû les faire; par ce moyen ingénieux, il nous apprend, sans choquer la vraisemblance, et sans donner une idée fausse de la capacité de l'art, ce qu'il étoit dans son temps, et ce que dès-lors il pouvoit devenir.

Ce bouclier est peut-être le plus singulier monument de l'intelligence des anciens : et comme à la faveur de ceux qui nous restent, de ceux dont les auteurs ont parlé, enfin de ces recherches sur l'esprit des arts, je m'efforce de reconnoître, à travers les ténèbres de l'antiquité, les pas qu'ils firent dans ces temps éloignés : ainsi, guidé par la sublimité de son génie, Homère, sans presqu'aucun secours, vit dans l'obscurité de l'avenir, et prophétisa, pour ainsi dire, les grandes choses exécutées par les arts plusieurs siècles après lui, quand ils eurent acquis toutes les forces dont il les jugeoit capables.

En se rappellant ce qu'on a lu jusqu'à présent dans cet ouvrage, on voit qu'au temps d'Homère, la sculpture étoit parvenue à connoître le dessin, le mouvement, la sorte d'expression à donner par le moyen des attitudes; elle commençoit à rechercher les proportions, et mettoit depuis très-long temps encore plus d'esprit que de sagesse dans ses composi-

tions; les principes en étoient tirés, non des ressources que l'art pouvoit trouver en lui-même, mais des moyens de conventions établis par l'habitude entre ceux qui voyoient et ceux qui faisoient des statues ou des peintures. Faute de règles propres à déterminer *la mesure précise du mouvement*, ne pouvant encore rendre toutes les nuances des passions et des affections de l'ame, on cherchoit sans choix, dans les gestes et les actions les plus connues, les moyens de s'exprimer. Les artistes commençoient néanmoins à comprendre la nécessité de donner à chaque chose un caractère distinctif, et de s'appliquer à rendre leurs ouvrages agréables par la précision des mesures; mais quoique cette étude dut nécessairement les conduire dans la suite à la *beauté*, ils ne pouvoient avoir alors presqu'aucune notion de celle qu'on appelle *idéale*, car elle dépend principalement de la combinaison des formes et de la justesse des proportions; car on n'avoit jamais pensé à l'élégance des unes, et les autres étoient encore peu connues: de cette combinaison accordée avec l'expression, devoit cependant résulter le sublime de l'art, que la lecture d'Homère et l'envie de rendre les images dont les poésies sont remplies, fit connoître aux artistes grecs.

Ce grand poëte s'exprime sur toutes ces choses comme si elles eussent été connues au temps où il écrivoit; il parle clairement de l'expression, du caractère de la beauté idéale, et même de ses espèces: on diroit, en lisant la description du bouclier d'Achille, qu'il les a vues employées dans les ouvrages de l'art. Cette description et ces poésies, certainement étudiées par tous les grands sculpteurs de l'antiquité, ayant assurément servi aux progrès des arts de la Grece, appartient à leur histoire. En la traduisant, j'aurai attention d'en conserver, autant que je le pourrai, les images intéressantes, et je penserai moins à faire une traduction élégante, qu'à faire

connoître le sens des paroles d'Homère par rapport à l'art. Celle-ci sera pour les seuls artistes.

A la prière de Thétis, Vulcain promet de lui forger des armes encore plus belles que ne l'étoient celles d'Achille, dont Hercule a dépouillé Patrocle en lui ôtant la vie.

Il quitte la déesse, « court à ses soufflets, les tourne con-
» tre le feu, leur ordonne de travailler ; il y en avoit vingt,
» qui tous respiroient dans les fourneaux, et s'enfloient pour
» donner l'air à tous les dégrés nécessaires au travail, tantôt
» pressant, tantôt arrêtant celui qu'il employoit, selon que
» Vulcain vouloit accélérer ou retarder son ouvrage ; il met
» en fonte sur le feu du cuivre pur, de l'étain, de l'or pré-
» cieux, de l'argent : il dresse ensuite sur son pied une
» grosse enclume, d'une main il prend un pesant marteau,
» et de l'autre sa tenaille ».

« Il fit d'abord un bouclier vaste et solide, y répandant de
» toutes parts des ornemens différens ». *L'expression d'Homère est très-remarquable, par tout des figures à la manière de Dédale.* « Il l'entoura d'un orbe brillant et poli,
» divisé en trois parties ». *Le poëte entend évidemment par ces trois parties, trois divisions ou zones concentriques, sur lesquelles devoient être gravés circulairement les bas-reliefs qu'il va décrire; elles étoient elles-mêmes environnées d'une quatrième qui représentoit l'Océan, comme on le verra bientôt, ce qui, avec l'orbe du centre, partageoit tout l'ouvrage en cinq espaces différens.* « A cet orbe étoit
» attachée une lanière d'argent ». *Les boucliers des temps du siége de Troye, ne se tenoient pas seulement par des brassières, à travers lesquelles on passoit l'avant-bras, et qu'on retenoit de la main gauche, mais on les suspendoit encore au col par une courroie, pour laisser libre l'usage des deux mains; telle étoit la courroie d'argent dont Homère*

parle ici. « Sur ce bouclier, formé de cinq plis redoublés, il » grava d'une main savante beaucoup de figures pareilles à » celles que Dédale fit autrefois ». *En faisant cette description, Homère se rappelloit les ouvrages de Dédale et le bas relief qu'il avoit fait à Gnosse, c'est le dernier de tous ceux-ci; il paroît avoir donné l'idée des autres, au centre desquels il se trouve placé.* « Il y représenta la terre, le ciel, » la mer, le soleil infatigable dans sa course, et la lune dans » son plein; il y plaça tous les astres, ornemens de la voûte » céleste qu'ils couronnent. Les Pleïades, les Hyades, le » puissant Orion, et l'Ourse que le vulgaire appelle le Cha- » riot; elle se meut du même côté qu'Orion, et semble l'ob- » server. Seule de toutes les constellations, elle n'est pas » contrainte de se baigner dans les eaux de l'Océan ». *Par la position et l'action d'Orion et de l'Ourse, il semble qu'au temps d'Homère on représentoit les constellations par des figures, comme on le fait encore aujourd'hui sur les globes célestes.*

Voici les bas-reliefs disposés sur les deux orbes, et la superficie du cercle qui formoit le centre du bouclier. « Il » y fit deux villes belles et bien policées ». *Pour rendre plus sensible l'idée de l'expression que la sculpture peut donner, et pour montrer qu'elle doit faire voir et entendre ce que disent les êtres animés qu'elle représente, comme s'ils étoient présens, s'ils agissoient et s'ils parloient réellement, Homère dit toujours, ils se meuvent, on les voit, on les entend, ils rendent des sons articulés; c'est la plus haute idée que l'on puisse jamais concevoir de la force que l'art peut donner à l'expression; on verra par les mouvemens mêmes qu'il sut lui donner dans la suite.* « Dans » l'une on célébroit des nôces, et l'on faisoit des festins so- » lemnels aux cris répétés d'Hymenée : à la lumière des

» flambeaux, les nouvelles épouses étoient conduites de leurs » maisons à travers la ville; des jeunes gens dans la fleur de » de l'âge, dansoient autour d'elles; l'air retentit du son des » flûtes et des lyres qui les accompagnent. Debout dans le » vestibule de leurs maisons, les femmes admirent et pren- » nent part à la fête ». *Jamais on n'a rassemblé un plus grand nombre de circonstances agréables, mieux réuni les choses propres à caractériser une cérémonie particulière, de manière à la distinguer de toute autre, et mieux observé le costume; tout est en action dans ce bas-relief, c'est un véritable tableau, impossible à rendre avec des couleurs correspondantes à celles qu'Homère employe, et qui manquent à toutes nos langues modernes.*

Second Bas relief. « Le peuple affluoit dans le marché ». *Les anciens rendoient la justice dans les places publiques; Homère commence par déterminer le lieu de la scène, comme par la suite il va déterminer l'action;* « car une » dispute s'y étoit élevée, deux hommes plaidoient pour une » amende, au sujet d'un troisième qui avoit été tué »; *voilà le sujet de l'action;* « l'un en présence du peuple, affirmoit » avoir tout payé, l'autre nioit avoir rien reçu; ayant produit » leurs témoins, ils désiroient d'arriver à la décision de ce » procès; les citoyens partagés applaudissoient aux deux par- » ties, chacune avoit ses partisans; cependant les hérauts », *c'etoit des huissiers publics, des messagers d'état,* « ap- » paisoient le peuple; les plus âgés, assis sur des pierres blan- » ches, formoient un cercle respectable ». *Homère dit sacré, saint, pour montrer que ceux qui composoient ce cercle étoient les interprètes des loix regardées comme des choses sacrées. Ce sujet est double, car on trouve ici une nouvelle action; pour en distinguer les parties, les anciens interposoient ordinairement, outre les figures, quelques corps des-*

tinés à partager la scène, et à faire, pour ainsi dire, deux tableaux d'un seul. Dans les dessins exécutés sur leurs vases, un vase même ou bien un panier formoit le plus souvent cette division : dans leurs bas-reliefs, ils retournoient les figures; on voit des exemples de l'une et de l'autre de ces pratiques, dans les différentes peintures de cet ouvrage; cet exemple est confirmé par ceux que l'on trouve sur une très-grande quantité de monumens antiques, entr'autres sur l'urne d'Alexandre Sévère, et de Julien Memméa, au Capitole, et sur la grande coupe de marbre de M. le cardinal Alexandre Albani, où sont représentés les travaux d'Hercule.

Troisième Bas-relief. « Ils prenoient les sceptres des hérauts », *qui remplissent l'air du son éclatant de leurs voix,* » se levoient avec eux, et prononçoient l'un après l'autre » leur sentence : deux talens d'or placés au milieu de l'as- » semblée, devoient être donnés à celui dont le jugement » seroit le plus équitable ».

Quatrième Bas-relief. « Mais l'autre ville étoit assiégée » par deux peuples, leurs armées brilloient de l'éclat de leurs » armes ». *Homère marque ordinairement cette circonstance, pour faire entendre que ces armes étoient en bon ordre, bien aguerries, et ne manquoient de rien de ce qui importoit à la manière de faire la guerre dans ces temps-là, où l'on ignoroit cette discipline au moyen de laquelle souvent on supplée à la force, au courage du soldat, et quelquefois à l'intelligence de l'officier et même du général.* « Elles étoient partagées entre le dessein de détruire cette » agréable petite ville, et celui de diviser entre elles son ter- » ritoire, avec toutes les richesses qu'il contenoit; les assié- » gés n'accordant pas encore ces conditions, s'armoient en » secret pour tenter quelque stratagême qui les en délivrât :

» les

» les femmes chéries de leurs maris, les petits enfans, mêlés » à ceux que la vieillesse rendoit incapables d'agir, étoient » montés sur le mur pour le garder ».

« Cependant les jeunes gens sont partis : Mars, Pallas, » Minerve les conduisent »; *c'est à mon gré une grande et noble idée que celle de mettre Mars qui représente la force, Pallas qui est la déesse de la* valeur, *Minerve ou la* prudence, *à la tête de ceux qui marchent pour délivrer par leur* bravoure, *leur* courage *et leur* bonne conduite, *les femmes, les enfans, les vieillards, et la patrie.* « L'un et » l'autre étoient d'or, et l'or formoit le tissu de leurs vêtemens; couverts de leurs armes, grands, beaux, comme les » dieux le sont, tous deux étoient très-remarquables par-» dessus toute la troupe; les peuples qui la composoient paroissoient plus humbles » : *c'est-à-dire, moins beaux, moins grands que les dieux; ce sont les caractères que dans les temps de sa plus grande perfection, l'art parvint à donner aux Dieux. Phidias, en sculptant la Minerve Lemnienne, qui passoit constamment pour son chef-d'œuvre, ne fit qu'exécuter l'idée qu'Homère en donne ici; que pouvoit-il de plus, que de la faire reconnoître à ses armes, à cette sorte de beauté majestueuse qui n'appartient qu'aux dieux, et les distingue des héros et de tous les mortels? Homère fait clairement sentir cette distinction, et la différence de la beauté que peuvent avoir les hommes, mais qui est nécessairement l'attribut des divinités; l'art ne fit après lui, que chercher les moyens d'arriver à ces grandes et sublimes idées qui furent à mon gré les semences d'où sortit tout ce que la sculpture fit de plus parfait.*

Cinquième Bas-relief. « Arrivés à l'endroit qui leur semble » propre à dresser une embuscade (c'étoit près d'un fleuve, » dont le gué servoit d'abreuvoir à tous les troupeaux), ils

» s'arrêtèrent sans quitter leurs armes, faites d'airain bien poli;
» placés à quelque distance, deux des leurs observent le mo-
» ment où les moutons et les bœufs viendront à l'abreuvoir;
» ceux-ci s'avancent déja, deux pasteurs à côté l'un de l'au-
» tre marchent en jouant de la double flûte, car ils ne se
» doutent pas du piége qui les attend : à peine ils sont ap-
» perçus, que les assiégés accourent, s'emparent des trou-
» peaux de bœufs et de moutons, et tuent leurs conduc-
» teurs ».

Sixième Bas-relief. « Les assiégeans assis en conseil, en-
» tendant un grand bruit près des troupeaux, sautent incon-
» tinent sur leurs chevaux, arrivent à toutes jambes, atta-
» quent l'ennemi qui les attend en bon ordre sur le bord du
» fleuve, ils combattent et se blessent réciproquement de
» leurs lances d'airain. La discorde et le tumulte sont parmi
» les assaillans; la mortelle destinée saisissant un combattant
» vivant, mais nouvellement blessé, en prend dans le même
» temps un autre qui ne l'est pas encore. Du milieu de la
» mêlée, elle entraine par les pieds un troisième déja mort :
» le manteau dont ses épaules sont convertes, est tout dégout-
» tant de sang humain; ces dieux agissent et combattent
» comme des guerriers, et retirent les cadavres de ceux des
« leurs qui viennent de périr ».

L'action de ces bas-reliefs ne peut-être ni plus grande, ni mieux entendue; les troupes arrivent en désordre, Homère place au milieu d'elles la discorde et le tumulte, comme il a mis la valeur et la prudence à la tête du parti qui doit vaincre. La fatale destinée est du parti des vaincus; son action, l'habillement qu'elle porte la caractérisse : l'expression qui résulte de ces allégories ne peut-être plus claire; le mouvement de ces déités augmente celui du combat, et l'intérêt qu'il peut donner s'accroît de la part même qu'ils y prennent; ce

qui arrive bien rarement quand on employe ces sortes de figures.

Septième Bas-relief. « Il représente un vaste champ en » jachère, mais d'une terre meuble, fertile et bien entretenue ; grand nombre de laboureurs retournent leurs charrues, et travaillent çà et là ; arrivés à la fin du champ, un » homme venant à leur rencontre, leur met en main une » coupe remplie de vin agréable, chacun reprend son ouvrage, et s'empresse de retourner au terme du sillon profond qu'il doit tracer ; par un effet admirable de l'art, ce » sillon paroît noir du côté où il a été retourné, et bien que » fait avec l'or, il prend la couleur de la charrue du côté » qu'elle l'a versé ». *Il faut, comme je l'ai dit dès-lors, qu'on employât l'or à plusieurs teintes, ou que la peinture en tint la place, et fut appliquée sur le métal.*

Huitième Bas-relief. « Il y mit encore un champ séparé » et couvert d'une épaisse moisson, des travailleurs tiennent » leurs faucilles tranchantes, les épis tombent à poignée de » leurs mains, et s'arrangent en ligne droite sur la terre : » d'autres s'occupant à former les gerbes, les assujétissent » par des liens ; trois inspecteurs suivent ces derniers, ils » pressent l'ouvrage ; des enfans ramassent près d'eux les tas » d'épis qu'ils portent dans leurs bras à l'endroit marqué. » Assis sur un monceau de gerbes, parmi les moissonneurs, » le roi tenant son sceptre, joyeux dans son cœur, examine » tout en silence ». *Je sens bien que je sacrifie presque par-tout la traduction au desir de conserver les images peintes dans l'original ; rien ne me paroît ni plus noble, ni mieux imaginé, ni même plus auguste, que ce roi assis sur un amas de gerbes, comme sur un trône, d'où il considère avec satisfaction ses peuples recueillant avec alégresse les richesses de la terre et les fruits de leur tra-*

vail. Il garde un silence majestueux, mais il paroît réjoui à la vue du bien public; ce n'est pas la frivole gaîté de l'esprit qui le rend satisfait, c'est le parfait contentement de son cœur qui lui fait garder le silence : toutes les conditions de la vie, tous les âges sont *réunis dans ce tableau, où tout agit, tout se meut, tout contribue à la félicité commune.*

Neuvième Bas-relief. « Près de-là, les hérauts préparent » un repas à l'ombre d'un vieux chêne, et apprêtent le bœuf » immolé aux dieux, tandis que les femmes pétrissent des » farines, et font des gâteaux pour le souper des moisson- » neurs ».

Dixième Bas-relief. « Il fit avec l'or une vigne fertile, » surchargée de raisins; les grappes en étoient noires, des » échalas d'argent, bien arrangés, en soutenoient les ceps; » il l'environna d'un fossé de couleur bleue, et d'une haie » faite d'étain. On ne pouvoit y arriver que par le seul sentier » par où passoient les vendangeurs. A côté de jeunes filles, » des jeunes hommes, encore dans cette fleur de l'adolescence » où l'ame s'ouvre à la tendresse, portent dans des paniers » tissus d'osier, le doux fruit de la vigne; au milieu d'eux, » un jeune garçon fait retentir l'air mélodieux de sa lyre, sa » voix accompagne les cordes qu'il touche légèrement, les » vendangeurs frappant ensemble la terre de leurs pieds, » répètent en chantant et en sifflant l'air qu'il vient d'exé- » cuter ». *Cet accord de la voix avec les sons de la lyre que le poëte veut faire sentir dans ce bas-relief, comme on a fait comprendre l'accord de la danse et du son des instrumens dans quelques-unes des danseuses d'Herculanum, marque ici l'expression à donner dans les ouvrages de l'art, et lui montre la voie qu'il doit tenir pour rendre des choses que par sa nature il semble ne pouvoir jamais exécuter.*

Onzième Bas-relief. « Vulcain employa l'or et l'étain pour
» représenter un troupeau de bœufs ; ils mugissent en quittant leur étable pour aller aux pâturages, c'étoit près d'un
» fleuve, dont les eaux rapides couloient avec grand bruit le
» long de ses rives abondantes en roseaux ; des bouviers,
» dont les figures étoient d'or, accompagnoient quatre bœufs
» plus tardifs que les autres, neuf chiens de prise les suivoient ».

Douzième Bas-relief. « Cependant deux lions terribles se
» jettent sur le taureau qui marche à la tête du troupeau, il
» pousse de profonds mugissemens, mais il est entraîné
» malgré sa résistance et ses cris; les chiens et les plus jeunes
» pâtres accourent pour le sauver ».

Treizième Bas-relief. « Les lions ayant déchiré la peau
» du taureau, en mangeoient les entrailles, et buvoient le
» noir sang qui sortoit de son corps. Envain les bouviers les
» poursuivoient, en excitant de la voix leurs chiens à les
» attaquer; retenus par la crainte qu'ils ont des lions, ils
» refusent de mordre, s'en approchent en aboyant, mais
» cherchent à les éviter ».

Quatorzième Bas-relief. « Vulcain y plaça dans une
» agréable vallée un grand pâturage, où l'on voyoit des
» brebis blanches, des étables, des cabanes, et des abris pour
» garantir le bétail ».

Quinzième Bas-relief. « Il y représenta, en diverses couleurs, un chœur de danses, pareil à celui que Dédale
» prépara dans l'opulente Gnosse, pour la belle Ariane. Des
» jeunes ***garçons***, des filles charmantes, encore ***vierges***,
» couronnées de fleurs, dansoient en se tenant alternativement par la main; elles étoient vêtues de robes de lin très-fin; les tuniques des premiers sont d'une étoffe bien tissue,
» et légèrement passée à l'huile; leurs ***épées d'or*** pendent à

» des ceinturons d'argent ; ils s'essayoient d'un pied savant,
» et tournent avec beaucoup de légèreté ; tel le potier assis,
» faisant faire quelques tours à la roue qu'il adapte à sa main,
» éprouve si rien n'en gêne le mouvement ».

Seizième Bas-relief. « Quelquefois ils retournent sur eux-
» mêmes, et s'entrelacent les uns dans les autres ; la foule
» assemblée autour d'eux, regarde avec plaisir cette belle
» danse : placés dans le milieu, deux danseurs choisis com-
» mencent en sautant le chant qui doit en régler la mesure ».

Dix-septième Bas-relief. « Il y grava l'immense Océan,
» dont les flots enveloppoient le dernier orbe de ce bouclier,
» si savamment travaillé. Après l'avoir terminé, il fit une
» cuirasse plus resplendissante que la lumière du feu ; il fit
» aussi un casque très-solide qui s'ajustoit exactement sur les
» tempes ; il étoit magnifique, et couvert de *beaux* ornemens
» *daidalique*, dit Homère, *par où l'on voit que des*
» *figures en composoient les ornemens ; telles sont ceux*
» *des casques découverts, il y a quelques années, dans le*
» *quartier militaire de Pompéïa ; on y voit en bas-relief*
» *relevé d'argent, quelques actions de la guerre de Troye.*
» Il le surmonta d'un panache doré, et fit des bottines d'un
» étain ductile, etc. ». *On voit Achille mettant cette par-*
tie de son armure dans des pierres gravées, dont nous
avons parlé plus haut.

Par cette description singulière, Homère indique moins ce que la sculpture faisoit de son temps, que ce qu'elle promettoit de faire, et ce qu'un artiste, tel que lui, pouvoit attendre d'elle. Il lui donnoit à la fois des avis et des exemples dont elle sut profiter ; car on ne peut douter que ses poëmes n'aient influé presqu'également sur les arts et le goût, non-seulement du siècle où il vécut, mais même de ceux qui le suivirent : cette idée, qui peut faire sentir l'esprit de la sculp-

ture dans des temps postérieurs, demande d'être développée.

Les poésies faites au sujet de la guerre de Troye, pendant les deux siècles qui la suivirent, furent d'autant plus recherchées des Grecs, que dans ces temps où l'on n'écrivoit pas encore l'histoire en prose, elles étoient, avec les monumens de la sculpture, de la peinture, de la gravure, et les inscriptions, qui même n'étoient pas encore perfectionnées, les seuls moyens que l'on eût pour conserver la mémoire de ces évènemens intéressans pour toutes les principales familles de la Grèce. Quelquefois inégales, presque toujours pleines de feu, souvent sublimes, les poésies d'Homère obtinrent bientôt la préférence sur toutes les autres, et firent oublier celles que l'on avoit écrites avant lui : ses rapsodies, alors divisées et faciles à acquérir, furent connues de tout le monde; on les chantoit dans les rues, dans les places publiques, dans les maisons particulières; c'étoient presque les seuls livres d'histoires, de philosophie, de géographie, de mythologie alors connus : les sculpteurs, les peintres y trouvoient des modèles, et le peuple jugea des représentations des sujets exécutés d'après eux, par les peintures que les poëmes d'Homère, qu'on savoit par cœur, en avoient faites.

Dès-lors les artistes furent obligés de dessiner leur figures d'après celles de l'Iliade et de l'Odyssée, l'on ne donna plus de casque à Jupiter et à Apollon, comme nous avons vu qu'on l'avoit fait dans le Jupiter sculpté sous le règne d'Oxilus, et dans l'Apollon d'Amièle; d'après lui on figura Minerve avec l'égide; enfin l'on s'attacha à représenter les dieux, beaux, grands et majestueux, tels qu'il les dépeint toujours. Le mélange des différens métaux employés dans le bouclier d'Achille, paroît avoir donné l'idée de les employer dans la statuaire, car l'on fit depuis des ouvrages où l'on allia le marbre, l'or, l'ivoire, les bois, le bronze, et même la

peinture ; tels furent la statue de Minerve d'Egyre, dont le visage, les mains et les pieds étoient d'ivoire, tandis que le reste du corps étoit de bois doré et peint de diverses couleurs ; telles furent encore les Graces du temple d'Elis, dont le corps étoit de bois, et les membres étoient en marbre.

Si la lecture des ouvrages d'Homère influe sur la manière de représenter les dieux, et sur la matière qu'on employa dans leur statues, elle n'influe pas moins sur les idées que l'on conçut d'eux, et cette lecture fixa chez les Grecs, non-seulement le style poétique, mais encore ce que nous avons appellé la poesie de l'art. Homère avoit peint la mort comme la compagne du sommeil, ce qui les fit représenter avec les pieds contrefaits entre les bras de la nuit ; d'après lui l'on plaça presque toujours les Graces près de Vénus, pour montrer que la beauté même ne peut se séparer d'elles ; quelquefois on mit l'Amour à côté des Graces, pour indiquer qu'elles le font naître ; on le mit encore dans Egyre près de la Fortune, qui tenoit une corne d'abondance, pour faire entendre, au rapport de Pausanias, qu'en amour la fortune fait encore plus que la beauté ; l'on mit aussi le dieu des richesses entre les bras de la Fortune ou de la Paix, pour indiquer que le bonheur ou le hasard les donnent quelquefois, mais qu'elles sont toujours le fruit de la paix et de la concorde.

Ces allusions ingénieuses en produisirent encore d'un autre genre. Les Doriens représentèrent leur Bacchus *Psilas* avec des ailes à la tête, et parce que ce nom signifie dans leur dialecte la pointe de l'aile d'un oiseau, ils le donnèrent à ce dieu, pour montrer, dit encore Pausanias, que l'homme est emporté et soutenu par une pointe de vin, comme un oiseau l'est dans l'air ; on voit parmi les prétendus Platons, du recueil des soufres, une tête avec des ailes, très-reconnoissable pour être à la fois celle du Bacchus *Hébon* et du

Bacchus

Bacchus Pailas. On fit des Minerves *Poliades*, ou protectrice des villes, pour montrer que l'industrie et le courage les enrichissent et les défendent ; la même déesse porta le titre de gardienne des cités, pour faire entendre qu'elles se conservent par la sagesse et la prudence. Les artistes mirent un flambeau dans la main de la Lucine, qui présidoit aux accouchemens, pour montrer que les douleurs dont elle délivre, sont cuisantes comme le feu : lorsqu'ils voulurent représenter en même-temps Diane et Lucine, ils donnèrent deux flambeaux à cette déesse, indiquant par-là qu'elle présidoit également à la lune et aux accouchemens; ils firent Vénus la noire, pour signifier que c'est ordinairement dans la nuit que l'on se livre à ses plaisirs. Vers l'embouchure de l'Ercine, on trouvoit la représentation de tous les fleuves en marbre blanc, le Nil seul y étoit en marbre noir, pour indiquer, soit qu'il traversoit l'Ethiopie, soit pour montrer que son origine étoit inconnue. Enfin l'on pourroit faire un livre très-curieux des idées que la sculpture et la peinture des anciens puisèrent dans les ouvrages d'Homère, et l'on ferait un recueil très-considérable, si l'on réunissoit tous les monumens qui existent encore, et auxquels ses poëmes ont donné lieu.

Phorbas, cinquième archonte d'Athènes, vécut dans le temps de la vieillesse d'Homère; il gouverna, suivant Eusèbe, pendant trente et une années, et finit sa magistrature deux cent soixante dix ans après la ruine de Troye. Sous cet archonte, les Mégariens construisirent un trésor dans Olympie; on y voyoit encore, quand Pausanias voyageoit en Grèce, plusieurs petites statues de bois de cèdre, *ornées de fleurs d'or*. Ces statues représentoient Hercule combattant contre le fleuve Achéloüs, en présence de Jupiter et de Déjanire; Mars assistoit Achéloüs, et Minerve protégeoit Hercule selon sa coutume : ce groupe étoit manifestement composé dans le

goût de ceux d'Homère et d'Hésiode, ainsi que le bas-relief placé sur le fronton de ce trésor, où l'on voyoit la guerre des Titans et des Dieux. Le même sujet se trouve représenté dans le cabinet du Roi de Naples, sur un beau camée gravé par Athenion : deux Titans y sont dessinés avec des jambes de serpens; ce qui porteroit à croire que le fond de la composition de l'ancien bas-relief d'Olympie, pourroit se retrouver dans cette belle pierre.

La recherche employée dans les petites statues du trésor des Mégariens, les fleurs d'or dont elles étoient parsemées, semblent déceler le style des temps où elles furent exécutées par Dontas de Lacédémone : l'extrême poli et la sorte de travail des pierres travaillées lorsque le style *outré* étoit encore en usage, montrent que dès-lors les artistes pensoient à se distinguer en donnant à leurs ouvrages cette sorte de perfection, plus capable de conduire à la sécheresse qu'à la beauté; et comme celle-ci est bien plus facile à représenter par des épithètes que par l'assemblage et la forme des traits, au moyen desquels seuls on peut la caractériser, dans l'impuissance où l'on se trouvoit d'exprimer, à l'exemple d'Homère, la *beauté* des héros et des dieux, on voulut par le grand *fini*, le *précieux* et la *richesse* des ouvrages, donner l'idée du beau qu'on ne pouvoit représenter autrement; ainsi ce nouveau *style* se trouva formé de celui qui s'introduisit dans la *composition* devenue plus noble par l'imitation des peintures d'Homère, et de la *manière minutieuse* employée dès les temps précédens, dans l'exécution et le détail des figures. Cette manière dut être applaudie par le peuple, admirateur né de ce qui lui paroit rare ou difficile à exécuter, et qui confond aisément les idées de magnificence et de beauté.

Cette marche nécessaire, quoique peu réfléchie, est si naturelle, qu'elle devint celle des arts de presque tous les peu-

ples; ce fut en effet par l'idée du précieux, que les artistes de toutes les nations commencèrent leurs recherches sur la beauté. Quand les Italiens se débarrassèrent de la manière gothique, ils s'efforcèrent par le grand fini, la délicatesse de leurs ouvrages de peinture et de sculpture, et par l'or également employé dans les uns comme dans les autres, à donner pour eux une sorte d'estime, qu'ils ne pouvoient encore s'attirer par la noblesse des caractères et la beauté de leurs figures. Cette manière dura jusqu'au temps de Michel-Ange et de Raphaël.

Le goût de recherche et de minutieuse élégance, employé dans les ouvrages de Dontas, avec l'époque du temps où il vécut, déterminée par l'archontat de Phorbas, nous font reconnoître le siècle où travaillèrent avec lui Doriclidas, Médon son frère, Théoclès, fils d'Egyle, tous trois nés à Lacédémone, et supposés par Pausanias, disciples de Dipœne et de Scyllis, comme Dontas, Tecteus et Angélion, dont nous parlerons dans la suite. Théoclès exécuta pour le fils d'Euronomus, un Atlas soutenant le globe, Hercule avec le serpent gardien des pommes d'or, et cinq Hespérides, comme celles dont nous avons déja parlé; ces statues étoient en bois de cèdre, et les cinq dernières étoient ornées d'or et d'ivoire. Médon sculpta la figure de Minerve. Emile d'Egine fut assurément contemporain de ces artistes, car il représenta les heures assises sur des trônes, pour accompagner la statue de Thémis, leur mère, dont la figure étoit de Doryclidas : tous ces morceaux et quelques autres, parmi lesquels une Victoire ailée évidemment du même temps, placée dans le temple de Junon à Olympie, étoient d'or et d'ivoire, et suivant Pausanias, d'un *goût fort ancien*, convenables encore en cela au style du siècle où je crois devoir les rapporter; c'est-à-dire vers la fin de celui qui précéda la première olympiade.

Dans le même chapitre où Pausanias fait mention des statues précédentes, il en distingue le style de celui des statues de Jupiter et de Junon qu'il avoit vues dans le même endroit; le goût des unes et des autres *lui paroissoit*, dit-il, *fort ancien*, mais celui des deux dernières étoit *fort grossier;* cet auteur nous montre par-là combien l'art étoit avancé depuis le règne d'Oxilius, où furent exécutés ce Jupiter ou cette Junon, jusqu'au temps dans lequel furent faites les statues de Dontas, de Théoclès, de Doriclydas, de Médon et d'Emile d'Egine, car elles n'avoient plus cette grossièreté qui caractérisoit les ouvrages faits deux cents ans avant eux. L'art, comme le démontrent ces diverses circonstances, étoit arrivé en Grèce, cent ans avant la première olympiade, au moins au point où il parvint chez nous vers le milieu du quatorzième siècle, dans le temps que Taddeo-Gaddi, Simon Memmi, Antoine, surnommé *le Vénitien*, et Michel Orcagna, travaillèrent en Italie.

Contemporain d'Iphitus et de Lycurgue, Phydon d'Argos, qui vécut avec Diognète, sixième archonte d'Athènes, frappa dans Egine les premières monnoies d'argent : l'usage de ces monnoies et l'abus qu'on en put faire, s'introduisirent dans le reste de la Grèce, même avant le temps où Lycurgue donna ses loix à Sparte, puisque ce législateur crut devoir en bannir les espèces d'or et d'argent, et n'y laisser que celles de fer : ainsi les plus anciennes médailles athéniennes d'argent, ne purent être frappées que dans les dix années antérieures à celle où Lycurgue publia ses institutions, car l'archontat de Diognète tomba précisément dix ans avant la réformation des loix de Lacédémone, qui, selon Eratosthène, suivi par Clément d'Alexandrie, se fit cent huit années avant l'olympiade de Corœbe, dans celle même où les jeux olympiques furent restitués par Iphitus.

Le style du dessin de la tête de Pallas, gravée sur ces monnoies d'Athènes, est très-remarquable, en ce qu'il nous indique précisément celui du temps dont il s'agit ici, et nous sert à reconnoître les monumens qui lui appartiennent : les yeux de cette tête sont tirés en long, comme ceux des figures gravées ou peintes dans les siècles antérieurs à celui dont nous parlons ; les angles de la bouche en sont relevés, et le menton, trop pointu, manque de cette rondeur nécessaire à la beauté, éloignée d'ailleurs par la forme des traits qu'on vient de décrire. M. Winckelmann compare avec raison ces têtes de Pallas à celle des Proserpines, empreintes sur les plus anciennes médailles syracusaines, et certainement copiées d'après la statue de cette déesse, révérée dans l'isle d'Ortygie et ses environs, long-temps avant l'établissement des colonies grecques à Syracuse ; cette statue fut assurément faite vers le temps même où les Athéniens gravèrent ces têtes de Minerve. Dans l'une de ces médailles syracusaines, le dernier *omicron* de la légende est de figure carrée ; les cheveux formés par une sorte de *grainetis* très-recherché, partent du sommet de la tête en lignes divergentes, et sont rattachés par un diadême ou chapelet de perle, sous lequel passent des boucles élevées les unes sur les autres, dans toute l'étendue du fond, et pendantes sur les tempes, de manière à laisser voir l'oreille de la figure. Ce goût de dessin, cet ajustement de cheveux, le détail employé dans cette partie, se retrouvant exactement dans la sculpture d'un buste de bronze découvert à Herculanum (1), nous indique un monument du temps même où fut exécutée la statue originale, dont fut copiée la tête gravée sur cette médaille.

(1) Voyez le tome VI, Antiquités d'Herculanum, par David.

Comme les cheveux de Proserpine de Syracuse, ceux de ces bustes partent du sommet de la tête comme d'un centre commun, et vont en divergeant par des lignes égales, vers les parties inférieures, où ils sont retenus par une tresse en forme de diadème; sous cette tresse, passent plusieurs rangs de boucles méthodiquement arrangées les unes sur les autres, suivant la mode du temps où furent exécutés ces monumens; ne pouvant rendre les boucles de cette frisure par des masses, l'artiste s'est servi de fil de laiton tortillé en spirale, comme la vis d'un tire bouchon, pour les marquer une à une. Les poils des sourcils, impossibles à rendre par ce moyen, sont indiqués par une ligne épaisse et saillante; enfin la diversité de la peau du visage et des lèvres est scrupuleusement rendue par une ligne qui, divisant l'une de l'autre, montre qu'on eût voulu en exprimer la couleur et la nature. L'esprit du sculpteur, épuisé dans ces détails, n'a pu se faire sentir dans le tout, qui paroissant n'avoir aucune sorte de mouvement, est par-là même composé dans un style entièrement opposé au style outré des temps précédens, qu'on semble avoir voulu éviter ici, en tombant dans l'excès contraire à celui qu'on fuyoit. L'extrême simplicité de cette tête a dû la rendre très-ressemblante, les traits du visage en sont comptés, et par sa singulière naïveté, elle fait douter si c'est un homme ou une femme qu'elle représente; d'où l'on voit que l'art ignoroit qu'il ne doit pas chercher à rendre toutes les parties, car il y en a qui, très-vraies dans les détails et prises à partie, ne laissent pas de produire un ensemble faux, en détruisant le caractère que, par elles, on voudroit donner, et détournant l'attention qui ne doit se porter que sur le tout, ou du moins sur les parties principales.

Les ouvrages d'Homère n'influèrent pas moins sur l'esprit et les mœurs, que sur les arts et le goût de la Grèce;

les coutumes décrites par ce poëte immortel se soutinrent long-temps au moyen de ses poésies. Les louanges données à ses héros pour leurs talens dans la *gymnastique*, formèrent dans un peuple ambitieux de toute sorte de gloire, avec la passion des exercices de cet art inconnu parmi nous, le goût de ces fêtes célèbres où les particuliers pouvoient se signaler, en montrant l'habileté qu'ils y avoient acquise; ainsi, lorsqu'environ cent trente-trois ans après la naissance d'Homère, Iphitus renouvella les jeux olympiques, il trouva tous les esprits disposés à y concourir.

Jamais institution ne fut plus propre que celle de ces jeux à faire naitre l'émulation des peuples et des particuliers, elle contribua plus que toute autre chose à la perfection des arts de la Grèce, et l'on peut observer qu'à mesure que les autres nations eurent des institutions plus ou moins approchantes de celle-là, les arts furent plus ou moins florissans parmi elles. C'est sans doute à la restitution de ces jeux qu'il faut attribuer les grands progrès de la sculpture et de la peinture. Dans les cent quarante ans qui s'écoulèrent depuis Iphitus jusqu'au temps où vécurent le peintre Elotas et le sculpteur Gitidias de Lacédémone, dont les ouvrages, disent Pline et Pausanias, étoient déja d'une très-grande beauté, il nous reste heureusement des monumens, jusqu'à présent inconnus, au moyen desquels on peut voir la suite de ces progrès.

J'ai vu à Rome deux Minerves en marbre, exactement semblables; l'une appartient à M. le cardinal Alexandre Albani, les pieds et les bras en sont détruits, mais le devant de sa tête reste encore attaché au torse. Cette statue fut autrefois armée d'un casque de bronze, sa pique et son bouclier étoient sans doute du même métal; l'action en est très-simple, l'attitude fort juste, et les proportions exactes: le col en est cepen-

dant trop gros pour celui d'une *vierge*, la taille manque de cette légèreté employée dans la suite par les Grecs, pour caractériser cette qualité toujours distinctive de Minerve; on a donné à la physionomie de cette déesse un âge un peu avancé, sans doute pour marquer la *Prudence* et la *Sagesse*, dont elle étoit la divinité. L'artiste manquant de moyens pour la caractériser à la fois comme vierge, comme sage et comme prudente, s'est contenté de rechercher le caractère des qualités les plus faciles à rendre.

Les cheveux de cette figure prennent sur son front un mouvement d'ondulation, et descendent carrément jusques sur les épaules; traités minutieusement, ils semblent comptés un à un; l'égide placée sur le sein de la déesse, est rendue dans le même goût, et c'est pour exprimer les boucles données à cette égide par Homère, que les serpens de ses extrémités se repliant les uns sur les autres, forment des espèces de boucles ou d'agraffes, dont le travail ressemble à celui des cheveux arrangés sur la tête du buste d'Herculanum, décrit précédemment.

Rien d'*idéal* n'entre dans le visage de cette figure; la nature y paroit servilement copiée sur un modèle choisi, sans doute, suivant le goût qu'on avoit de la beauté au temps où ce morceau fut exécuté; le feu de l'artiste, partagé dans tous ces petits détails, ne laisse voir que le génie de son siècle. Comme dans la Minerve des monnoies athéniennes en argent, les yeux de celle-ci sont alongés; par une singularité remarquable, et je crois pour exprimer les yeux *pers* qu'Homère lui donne toujours, ceux de cette statue sont placés dans un plan oblique, par rapport à celui des autres parties du visage, les angles de la bouche sont très-peu relevés, et le menton en est encore trop pointu, quoique l'ovale de la tête, dont il forme l'extrémité, ne soit pas fort alongé. Ce style de dessin, avec tant

tant de rapports à celui de la Proserpine des médailles syracusaines, et du bronze de Portici, étant néanmoins mieux entendu et plus hardi, montre un temps différent de l'art, quoique peu distant de celui où furent frappées ces médailles. Ainsi cette statue put être faite dans celui où l'on plaça dans la salle des festins publics, nouvellement institués à Lacédémone, les images de Jupiter et de Junon hospitalière; c'est à-peu-près alors que l'on consacra dans la même ville une Minerve *Ophtalmitis*, à l'occasion du coup de pierre qu'Alcander, mécontent des sages réglemens de Lycurgue, donna à ce sage législateur, qu'il faillit priver de la vue : ce morceau de sculpture paroît donc exécuté soixante ou quatre-vingts ans avant la première olympiade.

L'exactitude des proportions, la précision de l'attitude, le caractère même de cette statue, font voir qu'au temps où elle fut faite, l'art travailloit sur des principes assurés, qui bientôt devoient en accélérer les progrès; car pour le conduire à la perfection, il ne s'agissoit plus que d'ajouter l'élégance à la vérité des proportions, la noblesse à l'intelligence de l'action des figures, d'en supprimer les détails inutiles, pour n'y laisser que les détails nécessaires à produire l'expression, et à rendre de grands effets, de donner enfin au caractère, non-seulement la beauté, mais encore la sorte de beauté convenable à l'état des personnages représentés. Cette dernière partie étant, sans doute, la plus difficile, l'art parvint plus lentement à l'acquérir; en voici, je crois, la raison.

Par l'inspection des trois monumens que je vais décrire, et dans lesquels on trouve une plus grande élégance de proportions, jointe à une action très-bien mesurée, on remarque néanmoins un même fond de physionomie, et des traits de visage à-peu-près semblables à ceux de la Minerve précédente; mais l'obliquité des yeux et celle des angles de la bouche, en

est fort adoucie; il paroît donc que cette constitution de traits étoit prise alors pour ceux de la beauté *absolue*, dont cependant elle étoit encore bien éloignée; ainsi, travaillant sur des principes excellens pour l'action et les proportions, se proposant cependant un faux modele de beauté, l'art dut perfectionner plutôt les rapports des unes, et parvenir plus lentement à trouver ceux dont la comparaison constitue l'ensemble de l'autre.

On trouve dans la dernière chambre du *Muséum* de Portici, une jolie Diane en marbre, dont les cheveux peints en jaune, se relèvent, autant qu'il m'en souvient, en boucles sur le front; elle est dans l'action de courir à la chasse, la taille en est élégante, et correspond à la grosseur du col, qui est svelte comme celui d'une vierge : le visage de cette statue, quoiqu'évidemment formé sur les principes suivis dans la composition de celui de la Minerve de M. le cardinal Albani, est néanmoins d'une beauté dont celle-ci manque entièrement. Cependant les yeux en sont alongés, la bouche un peu relevée par les côtés, et le menton n'en est pas assez arrondi. La draperie de cette figure est ornée d'une bande peinte en pourpre et relevée d'une broderie blanche. On voit dans le même cabinet, une petite Isis découverte à Pompeïa; elle avoit sur le corps des ornemens dorés, effacés par le temps et le peu de soin que l'on prit à les conserver quand on la déterra. Cette jolie figure n'est assurément pas de celles que fit sculpter Adrien, car elle fut ensevelie sous les ruines du temple où on l'a trouvée, dès le commencement du règne de Tite : c'est l'Isis égyptienne adorée en Grèce, dès les temps les plus anciens, et traitée suivant la manière du siècle dont nous parlons; ce que l'on reconnoît à ses yeux, à sa bouche, comme au style de son travail : à en juger par l'avancement notable de l'art, ces deux précieux monumens paroissent avoir été

travaillés environ quarante ans avant la première olympiade.

Tecteus et Angélion fleurissoient alors, car suivant Pausanias, ils furent maîtres de Callon d'Egine; ce dernier fit, même avant la première guerre de Messène, un trépied placé dans le temple des Graces, entre Amycle et Lacédémone; unis ensemble, il exécutèrent la statue d'Apollon, adorée dans l'isle de Délos; on en voyoit encore des restes, avec la base et l'inscription, vers la fin du dernier siècle. Athénagore leur attribue une Diane, dont le style étoit probablement fort ressemblant à celui de la statue de cette déesse conservée à Portici.

Au temps où Pline écrivoit, on voyoit à Cœré, ville fondée par les seconds Pélasgues, des peintures encore plus anciennes que celles du temple d'Ardée et de Lanuvium, faites cependant avant la fondation de Rome, fixée par Varron à la vingt-quatrième année après la première olympiade. Ces peintures de Cœré doivent avoir précédé de beaucoup cette époque; quant à celles d'Ardée et de Lanuvium, quoique postérieures à ces dernières, elles remontoient néanmoins jusqu'aux premières olympiades. Hélotas, peintre originaire d'Etolie, mais établi dans Ardée, où il acquit le droit de citoyen, avoit peint sur mur les tableaux qu'on y voyoit, comme ceux de Lanuvium. Ceux-ci représentoient Atalante et Hélène nues; le style en étoit *très-fini*, *cominus pictae*, et ce style, comme on l'a dit, étoit celui des temps dont nous parlons. Ces deux figures se faisoient remarquer par leur beauté, *utraque excellentissima forma;* on reconnoissoit dans la première le *caractère* d'une vierge, *altera ut virgo*. Ce même *caractère*, très bien indiqué dans la Diane de Portici, ne se trouvant pas dans la Minerve de Rome, peut servir, comme on vient de le voir, à déterminer le temps de l'une et de l'autre, comme l'esprit, le style et le goût de l'art,

dans celui où elles ont été sculptées. Presque toutes les statues dans lesquelles on observe le fond de physionomie commun à ces deux figures, comme à celles des ancieunes médailles athéniennes et syracusaines, auxquelles on donne vulgairement le nom d'Etrusques, furent exécutées par des artistes grecs, entre le temps de Lycurgue et celui de Cyrus.

Les ancêtres d'Antherme et de Bupalus de Chio, sculpteurs fameux, qui vécurent au temps du poëte Hippponax, professoient déja la sculpture vers les premières olympiades; c'est alors qu'Onassimèdes fit à Thèbes, en Béotie, une statue de Bacchus en bronze massif: la dépense du métal inutilement employé dans cet ouvrage, la grossièreté de sa fonte, montrent assez qu'il dut précéder le temps où Rœchus, Théodore et Télècles ses fils, perfectionnèrent la *statuaire*, l'art de jetter des statues en bronze. Au lieu de les fondre massives, comme on le faisoit avant eux, au moyen d'un modèle placé sur un noyau, recouvert d'un moule capable de supporter la chaleur du métal fluide, dont ils déterminèrent l'épaisseur par celle des cires employées entre ce moule formé sur elle et le noyau, retirées ensuite par l'action du feu avant d'y introduire le bronze liquéfié par le même agent, ils épargnèrent une dépense superflue, rendirent les statues plus durables, en les rendant plus légères, et diminuant l'intérêt qu'on pouvoit avoir à les détruire, pour employer à d'autres usages les métaux dont elles étoient composées. Ils trouvèrent aussi l'art de faire des figures en fer fondu. Ces ingénieuses inventions, qui firent comparer ces artistes à Dédale et à Epéus, fils de Panopée, précédèrent de *beaucoup* l'exil des Bacchiades, arrivé vers la trente et unième olympiade, et furent assurément faites avant les grands ouvrages exécutés en bronze par Gitidias; car ces ouvrages supposent néces-

sairement la manière de jetter, employée par ces artistes.

Théodore fit sa propre statue en bronze, la ressemblance en étoit admirable; d'une main il tenoit une lime, et de l'autre un char attelé de quâtre chevaux; ce morceau étoit si délicatement travaillé qu'une mouche pouvoit la couvrir de ses ailes: une si munitieuse recherche, la délicatesse seule de ce travail, où l'industrie et la patience brilloient plus que le génie et la connoissance de l'art, suffiroient pour indiquer le temps où vécurent ces artistes, et pour nous persuader que la fameuse émeraude gravée par Théodore, et qui appartint dans la suite à Polycrate, tyran de Samos, fut faite plus de deux cent vingt ans avant la soixantième olympiade, dans laquelle vécut ce prince.

Théodore et Rœchus furent en même temps sculpteurs, architectes, orfévres et graveurs. Diodore de Sicile prétend que Théodore et Télècles firent chacun, l'un à Samos, l'autre à Ephèse, la moitié de la statue de l'Apollon Pythien, dont ils s'étoient partagé le marbre après l'avoir scié dans toute la hauteur de la figure, suivant la méthode des Égyptiens; mais cette méthode absurde, et ce conte ridicule, ne sont pas faits pour entrer dans une histoire où l'on cherche la vérité.

Callon d'Egine, et Gitidias de Lacédémone, travaillèrent dès les premières années du règne de Romulus; car ils firent en bronse des trépieds, estimés antérieurs à la guerre de Sparte contre les Messéniens: or cette guerre commença dans la seconde année de la neuvième olympiade, et Rome fut fondée, suivant Varron, dans la quatrième année de la sixième. Sur l'un de ces trépieds, Callon représenta Proserpine; ce maître plaça dans le temple de Minerve *Athéniade*, la statue de cette déesse, faite en bois. Le peu de valeur de sa matière, la sauva sans doute des mains du consul Mum-

mius, quand il détruisit cette ville célèbre, dont il emporta les plus précieux monumens.

Sur les deux trépieds de Gitidias, on voyoit une Vénus et d'autres bas-reliefs; cet artiste, à la fois architecte, sculpteur et poëte, fit pour Lacédémone, sa patrie, où le luxe banni des maisons particulières, étoit réservé pour les édifices publics, le fameux temple de Minerve *Polinchos*, ou *gardienne de la ville*. Cet édifice étoit en bronze, comme la statue de la déesse, d'où lui vint le nom de *Calchiaecos*. Sur les lames dont ses murs étoient revêtus, Gitidias exécuta en bas-reliefs, outre les travaux commandés à Hercule par Euristée, plusieurs autres exploits de ce héros, de même que ceux des Dioscures et de Persée; il y représenta Junon délivrée des liens de la chaîne d'or où elle étoit prise par l'artifice de Vulcain; enfin toutes les circonstances de la naissance de Minerve: mais ce qui effaçoit tout le reste, au gré de Pausanias, c'étoit un Neptune et une Amphytrite d'une *beauté singulière*. La sculpture dans les ouvrages de Gitidias, étoit donc aussi avancée que l'étoit la peinture dans ceux d'Hélotas, faits peu avant lui, suivant le rapport de Pline: cet art étoit par conséquent arrivé en Grece au point où il parvint en Italie quand Laurent Ghiberti fit en bronze les admirables bas-reliefs des portes du baptistaire de Florence, et par une singularité remarquable, les arts firent dans ces deux pays les mêmes progrès en des temps à-peu-près égaux.

Homère a renfermé dans un seul vers toutes les sortes de beautés dont la figure humaine est susceptible; celle qui se tire des *formes du corps*, celle qui vient de sa *stature*, celle enfin que donne la *constitution du visage*. La perfection de l'art, par rapport à cet objet, consisteroit à réunir, dans le dégré le plus éminent, ces trois espèces de beautés, car elles comprennent en elles toutes les autres: un ouvrage peut être

très-beau, sans néanmoins les réunir toutes également; tels sont ceux du Ghiberti, du Donatelle et du Mazacchio; quoique très-beaux en eux-mêmes, ces ouvrages sont cependant inférieurs par le choix du dessin, le caractère des têtes, à la sublime *beauté* de ceux de Raphaël, comme aux *graces* du Corrège: ainsi, quoique *d'une forme excellente* et *d'une beauté merveilleuse*, les figures d'Hélotas et de Gitidias ne purent jamais atteindre à la beauté divine et aux graces où nous savons qu'elles arrivèrent sous le ciseau de Phydias et de Lysippe, comme sous le pinceau de Protogène et d'Apelle.

A ces caractères de beauté propres au temps de Gitidias, mais si différens de ceux des meilleurs temps de l'art, on reconnoît une très-belle Pallas découverte à Herculanum; cette statue, du plus beau marbre et de la plus parfaite conservation, est un peu plus grande que la nature ordinaire; l'action en est pleine de feu, la déesse marche en combattant, elle oppose son égide, comme un bouclier, aux traits des Titans: sous la peau de chèvre dont il est formé, on voit la forme de la main et le mouvement des doigts qui la tiennent; la taille et le col de cette figure sont d'une grande élégance, les cheveux en furent autrefois dorés, non avec des feuilles très-légères retenues par un blanc-d'œuf, comme celles qui couvroient la chevelure de la Vénus de Médicis et de l'Apollon du Belvedère, mais par des lames d'or tellement épaisses qu'on pouvoit les détacher: telles étoient celles dont, au temps d'Homère, on couvroit les cornes des taureaux dans les sacrifices les plus solemnels. Quoique plus belle encore que la physionomie de la Diane dont on a parlé plus haut, celle de cette Pallas est néanmoins constituée sur les mêmes idées, les yeux en sont tirés, et le bas du visage n'a ni la rondeur ni la grace qu'on sut lui donner dans les temps suivans.

Tant de beaux morceaux de l'ancienne sculpture des Grecs, ainsi que deux jeunes lutteurs en bronze, découverts sous les cendres du Vésuve, me paroissant être de ceux que les magistrats et les empereurs romains enlevèrent à Sicyone, à Corinthe, à Delphes, à Olympie, comme à presque toutes les villes de la Grèce, conservées par l'accident même qui paroissoit devoir les ensevelir pour toujours, ils n'existeroient plus aujourd'hui, s'ils étoient restés dans les pays d'où on les arracha. Après avoir passé en différentes mains, par une suite des révolutions du palais impérial, ils se trouvèrent rassemblés à Herculanum, vraisemblablement par quelqu'amateur intelligent, pour montrer aux curieux de son siècle par combien de métamorphoses la sculpture parvint à devenir ce qu'elle fut au temps de Lysippe, dont on voit un chef-d'œuvre dans cette précieuse collection, et quelle voie elle prit pour se conduire en déclinant jusqu'à celui où elle se trouvoit vers le règne de Vespasien, sous lequel vivoit cet amateur, dont je cherche à deviner l'intention.

Bientôt après la découverte de la statuaire, par Théodore et Rœchus, cet art fut apporté en Italie; Romulus ayant vaincu les *Camériens* dans la *seizième* année de son règne, consacra, suivant Denys d'Halicarnasse, à Vulcain, un char de bronze, attelé de quatre chevaux; il fit mettre sa statue près de ce trophée, avec une inscription en caractères grecs, dans laquelle on rappelloit ses victoires. Ces caractères ne pouvant être ceux des Pélasgues, constamment employés dans tous les temps à Rome, étoient nécessairement ceux de Cadmus, dont l'usage devint général en Grèce cent ans après Homère; ce sont ceux dont les colonnes d'Hérode Atticus nous ont conservé l'ancienne forme. Et comme les peintures d'Ardée et de Lanuvium, nous montrent que des peintres grecs travailloient chez les Latins, même avant la fondation

de

de Rome, l'inscription de ces monumens nous fait voir que des statuaires venus de Grèce travaillèrent dans cette même ville dès le temps de son fondateur, et peut-être dans *Camerie*, si, comme le dit Plutarque, le char consacré par Romulus en fut enlevé par les Romains.

Le règne et la vie de Romulus et de Candaule, roi de Lydie, finirent dans la même année de la seizième olympiade, le peintre Bularque vécut dans le temps de ces princes; il fit un tableau d'une grandeur assurément très-considérable, puisqu'il représentoit une bataille où les Magnètes furent défaits; Candaule paya cet ouvrage en le couvrant de pièces d'or : jamais les productions de l'art ne rapportèrent autant à leurs auteurs; jamais l'art lui-même n'acquit une plus grande considération que celle dont il jouit alors, et jamais par conséquent il ne dut être plus florissant, quoique dans la suite il devint bien supérieur à ce qu'il étoit dans ce temps-là, où les particuliers contribuèrent cependant comme les princes à son avancement. L'aïeul maternel de Cypsélus fournit à la dépense d'un magnifique coffre, conservé pendant près de mille ans dans le temple de Junon à Olympie, comme un monument aussi précieux par la beauté de son travail que par la richesse de ses bas-reliefs. Les figures en étoient de cèdre, d'or ou d'ivoire; la description de ce monument intéressant, faite avec une extrême exactitude par Pausanias, montrant clairement l'état de la sculpture vers la douzième olympiade, devroit se trouver ici, mais comme elle y occuperoit trop d'espace, je la placerai à la fin de ce discours.

Lacédémone employoit encore, au temps des Antonins, le *cachet* autrefois gravé par Polydore, l'un de ses rois. Ce prince, trente-six ans après la fondation de Syracuse par Archias de Corinthe, envoya des colonies à Crotone et à Locres; Sybaris fut fondée dans le même temps, et Tarente quelques

années après. Cependant Aristocles de Cydonia fit alors un groupe qui représentoit Hercule combattant, pour s'emparer de la ceinture d'une Amazone à cheval; ce même artiste exécuta un Ganymède enlevé par les dieux, pour leur servir d'échanson. Les motifs de ce groupe et de cette figure, joints à ce que nous avons observé de la Minerve de Portici, ne laissent pas douter qu'au temps où l'on fit ces ouvrages, on ne connût tous les moyens de donner les *caractères* propres à la nature des personnages, et toute *l'expression* capable de faire clairement entendre les sujets représentés; dès-lors la mesure précise du mouvement, le rapport de l'action avec le sentiment et la volonté, comme celui du tempérament avec les formes extérieures de la figure, étoient déterminés, et déja l'art s'avançoit vers la perfection de ses parties principales.

Cléœtas, architecte et sculpteur très-fameux, fit dans Athènes sa propre statue, avec cette inscription : *Cléœtas, fils d'Aristocles, qui construisit la barrière d'Olympie, m'a faite. Ceux qui préféroient,* dit Pausanias, *les beautés de l'art à la simple antiquité, examinoient avec attention la figure d'un guerrier inconnu, faite par cet artiste, elle avoit la tête couverte d'un casque, et ses ongles étoient d'argent.* On reconnoît dans cette statue les coutumes du temps où on la fit, car dans celui de Cléœtas, les Grecs étoient encore dans l'usage de paroître toujours armés en public; et comme Aristocles, père de ce sculpteur, travailloit avant la vingt-septième olympiade, dans laquelle Zancle prit le nom de Messine, Cléœtas ayant fait élever la barrière, ouverte dans la vingt-cinquième aux courses des chariots dans Olympie, ses ouvrages et ceux de son père nous montrent qu'à cette époque la sculpture, déja parvenue à connoître toutes les règles du dessin et de la composition, étoit encore en état de

donner à ses statues une beauté que n'avoient pas toutes celles dont nous avons parlé jusqu'à présent.

Les ongles d'argent de la statue de Cléœtas, font juger que les yeux de cette figure étoient de la même matière ; c'est donc au temps de cet artiste, où la richesse faisoit partie du style de l'art, que remonte cette sorte d'ornement étranger chez nous, mais fréquemment employé par les anciens, et dont il nous reste encore une infinité d'exemples dans leurs monumens, où l'on voit les yeux exécutés en pierres précieuses, en or, en argent, en verre coloré, ou par d'autres compositions : on sait d'ailleurs que, dans quelques statues de marbre noir ou de basalte, ils firent les dents de couleur blanche.

La révolution qui, vers la trentième olympiade, mit Corinthe sous le joug de Cypsélus, en éloigna la puissante famille des Bacchiades ; l'un deux, nommé Démarate, connoissant parfaitement l'Etrurie, dans laquelle il avoit fait plusieurs voyages, et où il faisoit encore un très-riche commerce, vint dans ces circonstances s'établir à Tarquinies : Tullus Hostilius régnoit alors dans Rome, fondée quatre-vingt-dix-sept ans avant l'arrivée de Démarate. Celui-ci conduisit avec lui des artistes, qu'il savoit manquer au pays dans lequel il transportoit sa fortune. La *peinture*, la *plastique*, et tous les arts qui en dépendent, furent, suivant Strabon, portés à leur perfection dans Sicyone et dans Corinthe : ce fut de cette ville que vinrent, avec Démarate, le peintre Cléophante et les statuaires Euchir et Eugramme, *qui donnèrent la plastique à l'Italie*. Par cette expression, Pline entend seulement cette partie d'Italie où ces artistes s'établirent ; car la grande Grèce ou la Sicile, déja peuplées de nombreuses colonies Grecques qui s'y établirent depuis la découverte de la *plastique*, fournirent certainement à Romulus les ar-

tistes dont il se servit pour faire le monument dont nous avons parlé, comme ils donnèrent à Numa Pompilius ceux qui exécutèrent la statue de Janus *consacrée par ce prince*, et dont la main, par l'arrangement de ses doigts, marquoit les trois cents cinquante-cinq jours de l'année Romaine : la louve de bronze gardée dans le palais des conservateurs, au Capitole, paroit aussi avoir été faite vers ces temps-là.

On peut voir à présent toute la suite de l'histoire de l'art en Etrurie. Apporté d'Arcadie par les premiers Pélasgues établis à Tarquinie, il se soutint dans cette province par le moyen du commerce non interrompu de la Grèce avec elle; ce commerce fut suspendu vers la fin du siècle postérieur à la ruine de Troye, car alors les Grecs, portant leurs vues sur les colonies qu'ils établissoient dans l'Asie mineure, négligèrent celles de l'Italie : privés des lumières qu'ils en tiroient, les arts de cette dernière, abandonnés à eux-mêmes, se soutinrent pendant quelque temps sans s'avancer, mais se perdirent à la longue, comme une lumière s'éteint faute d'alimens. Cependant, même avant les olympiades, des peintres, et sans doute des sculpteurs grecs, travaillèrent à Cumes, dans le Latium, et à Cœré, qui, sous le nom d'Agylle, fut une des anciennes colonies fondées par les Pélasgues Thessaliens : l'arrivée de Cléophante, d'Euchir et d'Eugramme, rendit une nouvelle vie à la sculpture des Etrusques; ce feu sacré, si long-temps enseveli sous la cendre, se ralluma et se soutint depuis la quatre-vingt-dix septième année de Rome jusqu'à l'an 489, où les Romains s'emparèrent de Volsinium.

Dans l'intervalle des quatre siècles pendant lesquels la communication des arts de l'Etrurie et de la Grèce fut interrompue, les peuples de ces deux pays, abandonnant les an-

ciennes lettres pélasgues, qui leur avoient autrefois été communes, s'étant dès les temps précédens formé des langues différentes de leur langue même, perfectionnée chez les Grecs, détériorée chez les Etrusques, mais en partie conservée par les Latins, ils se formèrent aussi, ou du moins adoptèrent de nouveaux caractères, et se trouvèrent par-là même plus étrangers les uns aux autres; ce qui, dans la suite, contribua beaucoup à leur faire méconnoitre leur commune origine. La différence des lettres proprement étrusques, et des lettres pélasgues, sert à découvrir dans les ouvrages où se trouvent les dernières, ceux qui pourroient indifféremment appartenir aux anciens Grecs ou aux anciens Etrusques, dont l'art, suivant les mêmes principes, étoit fondé sur les mêmes raisons, et à les distinguer des ouvrages plus modernes, quand les arts se renouvellèrent en Etrurie par le moyen d'Euchîr et d'Eugramme; car ceux-ci ne sont reconnoissables qu'à cette seule différence dans les lettres étrusques qu'on y a gravées : on va voir la cause de cette singularité.

Tout occupés, pendant le cours de ces quatre siècles, de leur marine et des profits dont elle étoit la source, les Etrusques, devenus très-opulens, s'abandonnèrent à un luxe incroyable, comparé par Athénée à celui des Sybarites mêmes; mais plus attachés encore à leur divination qu'à la piraterie, ils regardèrent cette prétendue science comme la seule digne d'être cultivée; d'où il arriva que, négligeant toutes les autres, il n'écrivirent pas même leur propre histoire, et bientôt, avec la connoissance de leur propre origine, ils perdirent celle de l'origine de leurs arts, dont ils crurent être les inventeurs, comme ils se crurent aussi les plus anciens peuples de l'Italie. Ces chimères, adoptées de de leurs voisins encore plus ignorans qu'eux, nous furent transmises par les Romains, qui, regardant d'abord les Etrus-

ques comme des prophètes dont ils attendoient la vérité sur les événemens à venir, ne purent se figurer que des gens capables de prévoir ce qui devoit être, pussent se tromper sur ce qui avoit été; mais des ignorans instruits par des visionnaires, finissent toujours par s'accuser mutuellement.

Par une suite de leur opulence et de leur luxe, les Etrusques préférèrent les richesses aux talens : enorgueillis de leur vaine superstition, ils méprisèrent les arts; et comme Tite-Live nous l'apprend, il les abandonnèrent à leurs esclaves. De tels gens ne purent apprendre d'Euchir et d'Eugramme que la mécanique de la statuaire; car les maîtres dont ils dépendoient, accoutumés à regarder les anciennes statues de leurs dieux comme les productions du génie de leur nation, s'admirant eux-mêmes dans ces ouvrages, continuèrent à en exiger de semblables de leurs artistes, peu capables d'ailleurs d'inventer d'eux-mêmes quelque chose de meilleur; de sorte que la vanité leur faisant conserver toute la rudesse de leur ancienne manière, ils profitèrent peu des découvertes faites par les Grecs : c'est ainsi que les Chinois, asservis par leur goût national, ne changèrent pas leur détestable peinture quand, en 1698, Ghérardini alla peindre chez eux, et depuis que souvent ils ont eu sous les yeux des estampes et des tableaux apportés d'Europe. Il arriva de-là, qu'à cette seconde époque les arts des Etrusques ne furent guères plus avancés qu'ils l'etoient à la fin de la première; et c'est au moyen des caractères de l'écriture, qui constatent cette époque, que l'on parvient à distinguer les ouvrages faits par eux dans ces deux temps si éloignés l'un de l'autre.

J'ai maintenant sous les yeux un monument bien capable de prouver ce que j'avance ici; c'est un plâtre tiré d'une patère de bronze inscrite en lettres étrusques, les figures en sont ménagées de relief, et la fonte n'en peut-être plus

belle; ces trois circonstances réunies font voir qu'elle doit être postérieure au temps où Euchir et Eugramme donnèrent à l'Etrurie les moyens d'exécuter un tel ouvrage : les ornemens en sont grecs, et les draperies traitées dans le goût de celles qu'employoit la Grèce dans le siècle de ces artistes. Les figures représentent Hercule se donnant à la vertu, représentée par Minerve. Toute l'expression est tirée de la *violence de l'attitude;* la déesse passe un bras sur le col du héros, de l'autre main elle s'appesantit sur sa tête, et le contraint à se courber pour marcher en avant : les Grecs l'eussent représenté cédant aux attraits de la Sagesse, mais ici, c'est par sa force qu'il est dompté, tous ses muscles sont en contraction, la forme de tous les os, les attaches de toutes les jointures, sont scrupuleusement marquées, les sourcils mêmes sont détaillés par une ligne saillante, et les yeux sont dessinés de face, bien que les têtes soient de profil : il semble qu'avec tant d'art et de soin, on se soit sur-tout attaché à éviter toute idée de grace, à éloigner tout sentiment de beauté, et l'auteur de cette composition semble l'avoir fui avec autant de précaution que les artistes Grecs en employoient à la chercher.

Ce goût national ne fut pas adopté par les peuples voisins des Etrusques, et l'opinion où l'on est qu'ils donnèrent la sculpture aux Romains comme ils leur donnèrent l'architecture, est absolument fausse; comment en effet la leur eussent-ils donnée, ne l'ayant pas eux-mêmes quand la plastique et la statuaire avec elle se renouvellèrent en Etrurie, par le moyen des artistes venus de Corinthe avec Démarate? Les Etrusques ayant repris le style abandonné par les Grecs, au temps du passage de leur colonie en Ionie, la différence entre l'art de ces deux peuples put se mesurer à l'époque dont il s'agit ici, par la quantité des découvertes faites par les der-

niers depuis plus de quatre siècles ; car les Etrusques ne prirent d'eux que la *statuaire*, et les justes proportions du corps humain, déterminées par les Ioniens avec celles de l'architecture dorique. Ainsi les styles de ces peuples différèrent par les principes de *l'expression*, et par le goût de la *beauté*, les uns la regardant comme essentielle aux ouvrages de l'art, les autres n'en faisant aucun cas.

Les Etrusques recherchant *l'expression* dans la *force du mouvement*, les Grecs s'attachant à la donner *par la mesure précise du mouvement*, et son parfait *accord* avec la *volonté ou la passion* qui l'occasionne, les uns représentèrent par l'attitude, les autres *exprimèrent par l'action* ; cette diversité de vues et de principes fit dire à Quintilien, que *les statues étrusques différoient par leur genre même de celles des Grecs :* la source dont les premiers tiroient l'expression, *contraignant nécessairement les formes de la figure*, en éloignant toute idée de *beauté*, leur donna cette rudesse et cette dureté que Cicéron, avant Quintilien, leur reprocha.

Quoique général, ce goût ne fut cependant pas universel en Etrurie, et sûrement il s'y trouva des artistes et des gens intelligens qui, secouant le joug du préjugé et de l'habitude, cherchèrent, les uns à se rapprocher de la manière des Grecs, les autres à se procurer des ouvrages sortis de leurs mains, ou du moins exécutés suivant leurs maximes. Si la chose eût été diversement, Mnesarque de Samos, père du philosophe Pythagore, n'eût pas travaillé long temps en Etrurie, où il demeura vers la soixante-deuxième olympiade : un bas-relief du sculpteur Callimacus, qui vivoit à-peu-près dans la quarante-quatrième, ayant été découvert à Horta, fait voir l'estime de quelque habitant de cette ville pour les ouvrages de la Grèce ; et dans la statue du prétendu Lucumon de Florence,

rence, on reconnolt le travail d'un artiste grec, employé par un amateur étrusque, comme le montre l'inscription gravée sur le rebord de sa draperie dans les caractères de cette nation, ou si cette figure fut exécutée par un artiste du pays, il est certain qu'il travailloit sur les principes de l'art des Grecs.

Ces principes s'introduisirent insensiblement chez les Etrusques, et vers la cinquantième ou soixantième olympiade, ils paroissent avoir adouci le *style outré* de leur composition; mais accoutumés, comme ils l'étoient, à représenter durement les parties, quelques-uns de leurs sculpteurs gardèrent encore pendant long-temps cette ancienne manière : cependant, dans le grand nombre de statues enlevées par les Romains à Volsinium, une partie encore existante au temps de Pline, semble avoir été faite sur des règles étrangères à l'Etrurie, dont les artistes, en se conformant à celles de la Grèce, parvinrent enfin à faire ce bel Apollon colossal de la bibliothèque du temple d'Auguste, sur le mont Palatin, dans lequel, au rapport de Pline, on admiroit également la réussite de la fonte et la beauté de la figure, qui étoit de cinquante pieds de hauteur; cette beauté, totalement opposée au système de l'art des Etrusques, en montre l'abandon par leurs artistes mêmes, dont les ouvrages finirent par se confondre avec ceux des Grecs.

Néron, qui fit transporter à Rome tant de précieuses statues ôtées à la Grèce, qui ravit aux Thespiens le beau Cupidon de Praxitèles, et qui vouloit enlever le Jupiter Olympien de *Phidias*, fit prendre, suivant Pausanias, une partie des statues posées dans le bois sacré d'Olympie par Smicitus. Elles étoient de Glaucus de Chio, et d'un Denys de Regium, assurément différent de celui qui, vers la soixante et dix-huitième olympiade, travailla avec Simon d'Egine à faire les chevaux et la

statue de Phormis de Ménale, attaché à Gélon et à Hyéron, son frère, tyrans de Syracuse; car Glaucus et Denys exécutèrent au plus tard dans la trente septième olympiade les ouvrages commandés par ce Smicytus, autrefois intendant d'Anaxilas, qui, dans l'olympiade vingt-sept, conseilla aux Messéniens de s'établir à Zancle, d'où lui vint le nom de Messine qu'elle porte encore aujourd'hui.

Dans ce nombre incroyable de statues en bronze vouées par Smicytus, statues dont le mérite est constaté par le choix même des émissaires de Néron, on remarquoit celles d'Homère et d'Hésiode. Les têtes d'Homère dont on décoroit les bibliothèques au temps de Pline, étoient *idéales*, et faites pour représenter plutôt le *caractère* que la *figure* de ce grand poëte : ce sont elles dont on voit des copies en bronze et en marbre dans les galeries de Florence et du palais Farnèse, dans la vigne Albani, et sur un assez grand nombre de pierres gravées. Pausanias ne pouvoit manquer de connoître le *caractère donné* de ces têtes, et puisqu'il reconnut celui d'Homère dans la statue d'Argos faite par Denys d'Argos à Olympie, il est à croire que c'est d'après le fond du *caractère* de cette dernière que furent copiées toutes celles dont nous venons de parler. Par le choix des formes et l'intelligence de ces morceaux, l'on peut juger combien l'art étoit avancé au temps où ce Denys, sculpteur néanmoins inférieur à Glaucus d'Argos, son concitoyen, fit l'original de ces figures d'Homère.

Vers la fin d'un règne qui dura trente ans, Cypsélus consacra une statue d'or massive d'une grandeur très-considérable, dans le temple de Jupiter Olympien; mais étant mort avant d'y avoir mis son nom, et les Corinthiens ayant voulu la dédier sous le leur, sur le refus des Eléens, ils les exclurent à perpétuité des jeux isthmiques. Après la vache de Dédale, cette statue faite en or est la première dont parle l'histoire, comme

celle du cheval de Lucius-Vérus, du même métal, semble avoir été la dernière, car l'art finit avec le règne de Commode, neveu de ce prince. C'est à-peu-près dans le temps où l'on fit cette statue de Cypsélus qu'elle fut placée dans la trente-huitième olympiade; elle existoit encore au temps de Pausanias, mais le temps avoit presque effacé l'inscription gravée sur sa base.

La forme des habillemens d'une nation tient à ses coutumes et à ses mœurs, les étoffes dont on les fait tiennent à la nature du climat qu'elle habite; mais les ornemens dont on les embellit, tiennent toujours à l'esprit et au goût du siècle, dont l'usage général en fait *une mode*. Les habillemens des Grecs, avant la cinquantième olympiade, étoient de deux espèces: toujours armés quand ils paroissoient en public, ou nus dans les gymnases où ils s'exerçoient, la gravité de leurs mœurs leur faisoit porter des robes longues dans l'intérieur de leurs maisons. Comme ils vivoient sous un climat extrêmement doux, il se servoient de toiles de lin ou de coton, et employoient des étoffes de laines encore plus légères que ne le sont nos serges et nos étamines; ces toiles et ces étoffes n'étant pas doublées, laissoient voir la forme des parties qu'elles recouvroient; et comme elles étoient fort amples, elles formoient des plis ordinairement droits et parallèles entr'eux: jusqu'au temps de Lycurgue, ces habillemens furent très-simples; aussi voit-on qu'à l'exception de ceux des femmes, dont il fit ouvrir les côtés, ce législateur ne donna aucun réglement à cet égard. Le goût des recherches, l'envie de tout embellir, introduit dans la société, comme dans les arts, peu de temps après lui, l'esprit enfin d'où provint ce goût minutieux, influa nécessairement sur les draperies employées dans les temps suivans.

La nature de ces draperies légères, en multipliant les plis,

K 2

se marquoit sur leur rebord par un arrondissement formé par le jet même de ces étoffes minces et de peu de consistance, comme on peut les observer dans celle de la Déjanire placée à la *planche 66 de ce volume*: la variété de cette forme la faisant paroître agréable, on imagina de l'astreindre par des coutures, et l'on arrangea méthodiquement les extrémités de ces plis, repliés les uns sur les autres en forme de triangles, au moyen desquels on eut une espèce de garniture le long des bords de l'habillement. On voit le commencement de cette mode dans la Minerve de la vigne Albani, et sur un autel rond du Capitole, où il y a un Mercure, un Apollon et une Diane: la draperie du premier de ces dieux se relevant sur son dos, montre comment elle étoit astreinte par des points ou des épingles, à garder la forme symmétrique qu'on lui avoit fait prendre, et à former la sorte de garniture dont je viens de parler. Les plis de la draperie de Neptune, gravés sur la médaille d'argent de *Posidonia*, quoiqu'arrangés dans cet ordre symmétrique, paroissent néanmoins plus coulans et moins ordonnés qu'ils ne le sont dans la statue précédente; et comme on ne découvre l'emploi de cette mode, ni dans les siècles antérieurs à la Minerve d'Albani, ni dans ceux qui suivirent celui où l'on frappa cette médaille, on doit croire qu'elle dura dans sa force pendant l'intervalle des temps où l'une et l'autre furent exécutées : c'est effectivement alors que le style de l'art se changea deux fois, car c'est le commencement et la fin de cette manière recherchée, dont le goût tenant peut-être à cette mode singulière, paroît avoir réagi sur elle.

Comme la peinture, la sculpture et la gravure servent à retrouver les formes des modes anciennes, celles-ci peuvent servir à leur tour à déterminer le temps où le style des arts exista conjointement avec elles; et l'on doit compter sur la vérité des époques qu'elles indiquent, si d'ailleurs les obser-

vations qu'elles fournissent s'accordent avec la marche de l'art et avec l'ordre de l'histoire. Sybaris fondée, comme on l'a vu, dans la dix-huitième olympiade, à l'aide des loix de Lycurgue et de Séleucus, se soutint pendant long temps avec gloire. Maitresse, suivant Strabon, de vingt-cinq villes situées dans son voisinage, elle étendit dans la suite ses colonies au-delà de l'Apennin, jusqu'au golfe de Talaus, et à celui de Pœsti : *Phistulis*, laissant alors son ancien nom pélasgue, prit celui de *Posidonia*, ou *ville de Neptune* : ses médailles en argent avec la figure de ce dieu, représentent sans doute la forme sous laquelle il étoit adoré dans cette ancienne ville. Au style du dessin de cette figure, au jet de sa draperie, aux lettres et à l'ornement même dont le contour de la médaille dont Posidonia est ornée, contour dans lequel on trouve la recherche des ouvrages grecs faits avant la cinquantième olympiade, on reconnoit le temps de l'établissement de la colonie sybarite à Phestulis. Sybaris, alors puissante, avoit maintenu ses loix et ses mœurs, dont l'oubli, dans l'espace de soixante et douze ans qui suivirent, prépara sa totale destruction; et comme elle fut renversée dans la soixante-huitième olympiade, il lui fallut au moins le temps coulé de là à la cinquantième, pour arriver à l'excès de molesse qui le produisit. Ainsi ses colonies, certainement établies dans les temps où elle étoit encore florissante, paroissent même antérieures de quelques années à l'époque ici déterminée. Comment en effet, après ce temps, les Sybarites eussent-ils envoyé leurs citoyens habiter d'autres pays, eux qui dès-lors faisoient gloire de ne jamais sortir du leur, et se flattoient, suivant Athénée, de vivre et de mourir entre les ponts du Sibaris et du Cratis, dont les eaux couloient presque sous les murs de leur ville ?

Les monumens où l'on trouve l'ancienne mode grecque dont on vient de voir l'origine et la fin, furent donc exécutés dans un espace d'environ trois siècles, entre les temps de la restitution des jeux olympiques par Iphitus, et la cinquantième olympiade : les progrès comme l'altération de cette mode, font visiblement reconnoître la marche de l'art, jusqu'au siècle où les artistes, quittant le style recherché, ce dernier finit avec elle. On pourroit citer ici beaucoup de monumens de ces temps-là, mais de peur de s'étendre trop dans un ouvrage où tant de choses doivent entrer, on se contentera d'en examiner deux qui semblent mériter une attention particulière, par rapport à cette histoire.

Le premier est un bas-relief anciennement découvert dans les ruines d'Horta; il est maintenant au Capitole; on y voit trois Bacchantes, précédées d'un Faune, dont le caractère agreste est fort bien exprimé par le dessin et la touche du ciseau; les attitudes des trois autres figures sont très-simples, les plis de leurs draperies paroissant moins asservis et plus coulans que ne le sont ceux des monumens précédens, se rapprochent par-là même de la forme de ceux de la draperie du Neptune de Posidonia; et comme l'ajustement de tête de ce Neptune, et celui des têtes de ces figures, sont très-exactement les mêmes, qu'au lieu de deux longues boucles pendantes sur le col, comme on les voit dans les temps antérieurs, les chevelures de celles-ci en ont constamment trois, et sont couronnées d'un diadème, on ne peut douter que ce morceau de sculpture n'ait été travaillé vers le temps où fut frappée la médaille de Posidonia. Il porte le nom du sculpteur Callimachès, qui *l'a fait*.

Dans un autre bas-relief de la vigne Albani, près d'une colonne qui soutient une statue et d'un autel orné de figures,

un Génie ailé, le bras élevé à la hauteur de sa tête, verse de la liqueur dans un vase qu'il présente à une Muse, reconnoissable à la lyre dont elle touche les cordes : près d'elle on voit une Diane Lucine avec un flambeau; cette dernière est suivie d'une autre figure drapée comme les deux autres, son sceptre me la fait prendre pour une Vertu. D'une main elle relève sa draperie qui passe d'un bras sur l'autre; l'action comme la forme de cette main, sont exactement les mêmes que celles de la seconde Bacchante du bas-relief de *Callimachus;* mais ce qui est très-remarquable, l'ajustement des cheveux de ces trois déesses, en tout semblable à celui de ces trois Bacchantes, l'est par conséquent à celui de Neptune de Posidonia. Près de Verta, s'élève une colonne triangulaire surmontée d'un trépied; le fond de cette composition mérite grande attention, car il est évident que le mur dont il est rempli, et dont on a baissé une partie, est ainsi arrangé uniquement afin de laisser voir les chapiteaux du temple placé derrière lui : ces chapiteaux sont *d'ordre corinthien ;* la frise de leur entablement, enrichi de sculptures représentant des courses de char, fait manifestement connoître que ce temple représente celui de Neptune, bâti, suivant Strabon, sur l'Isthme de Corinthe, où l'on célébroit les jeux isthmiques en son honneur.

Dans trois autres bas-reliefs antiques, mais copiés d'après celui-ci, on ne trouve ni cette muraille, ni le temple autour duquel elle étoit construite; d'où je soupçonne que, comme dans la suite *Sauros* et *Batrachus*, en sculptant des figures de *lésards* et de *grenouilles*, dans les volutes des chapiteaux employés dans les temples dont ils furent les architectes, trouvèrent moyen d'exprimer leurs noms, qu'il leur étoit défendu de graver dans l'inscription de ces temples. Ainsi l'auteur de ce bas-relief, peut-être autrefois consacré,

voulut le désigner avec celui de sa patrie, par la figure de ce temple et la forme de ces chapiteaux.

Comme le style, ainsi que l'ajustement des figures, y font également reconnoître le sculpteur Callimachus, l'architecture montrée ici par l'interruption du mur, faite à dessein de la faire observer, semble caractériser ce même artiste, comme l'inventeur du *chapiteau corinthien ;* cette conjecture étant bien fondée, le monument présent nous indiqueroit le temps de la découverte de l'ordre corinthien, et nous montreroit l'erreur où Vitruve est tombé, en confondant ce Callimachus avec celui qu'on appelloit *Cacizotechnos,* ou le *brouillon de l'art,* car ce dernier ne vécut que vers la cent virgtième olympiade, puisque, suivant Pline, il fit la statue du philosophe Zénon, chef de la secte stoïque, qui florissoit à cette époque. Or, il est évident qu'il ne put être l'inventeur de l'ordre corinthien employé par Scopas, dans le temple de Minerve Aléa, construit à Tégée plus de cent ans avant lui, que Vitruve donna cependant pour en être l'inventeur. Les fameux candélabres du palais Barberini représentent sur leurs bases triangulaires des divinités dont les draperies sont travaillées dans le style de celles du bas-relief dont on vient de parler : quoique travaillés bien plus finement, ces candélabres sont néanmoins à-peu-près du même temps, car leur fût représentant la plus ancienne forme des chapiteaux corinthiens, marque qu'ils durent être faits vers le temps de l'invention de cet ordre, vraisemblablement par des artistes du pays où il fut trouvé, et qui, par ces formes, voulurent indiquer le nom de leur patrie.

Léon, contemporain du poëte Alcée, peignit le portrait de Sapho ; il vécut vers la quarante-cinquième olympiade, avec cette femme célèbre par ses poésies et par ses amours. Ce portrait, conservé jusqu'au temps des empereurs, dut sans doute

doute être recouvert d'une couche très-légère de cire, pour en garantir les couleurs contre les injures de l'air : ce fut vraisemblablement l'embarras d'appliquer ces cires qui, dans la suite, donnant lieu à leur mélange avec les couleurs mêmes, produisit la peinture *encaustique*. Les anciens se servoient aussi d'une sorte de composition, dans laquelle il entroit des roses, pour conserver les statues en bois; telle dut être celle que Laphaës de Phliasie employa pour éloigner les vers, et garder de la pourriture l'Hercule et le colosse d'Apollon, qu'il fit en bois pour Sicyone et pour Egire, où on les voyoit encore dans le siècle des Antonins.

Vers le temps de Léon et de Laphaës, on fit aussi la statue de Cylon, qui voulut se faire tyran d'Athènes sa patrie; cette statue fut élevée, suivant Pausanias, parce que Cylon étoit l'homme le mieux fait de son temps, et qu'il avoit acquis aux jeux olympiques beaucoup de gloire en y remportant le prix du stade double. Syadras et Chartas de Sparte vécurent vers la quarante-huitième olympiade; ils furent les maîtres d'Eubulides d'Athènes, où l'on voyoit un Apollon fait et consacré par cet ancien sculpteur. Malas, Micciades et Autherme, qui précédèrent Dipœne et Scyllis, doivent avoir été contemporains de cet Eubulide, père du statuaire Euchir.

Vers la cinquantième olympiade, où cette histoire est arrivée, tous les arts s'étoient développés chez les Grecs; ils connoissoient les règles de la peinture, celles de la sculpture et de l'architecture : la gravure en pierres s'exécutoit chez eux au moyen du touret employé presque dès le temps de Talus. Théodore et Rhœcus, qui vivoient vers les premières olympiades, ayant inventé le banc, on l'employa dans la suite pour tourner les statues en ivoire; la manière de les jeter en bronze, découverte par ces mêmes artistes, et celle de fondre le fer, firent tenter des expériences sur tous les métaux.

Alcon fit un Hercule en fer, et par une opération qui suppose beaucoup de recherche, Aristonides voulant faire une statue d'Athamas, allia ce même métal au cuivre, avec lequel il s'unit difficilement et en petite quantité. Tisagoras l'employa de même dans la statue d'un Hercule combattant l'hydre de Lerne, et dans les têtes de lion et de sanglier qu'on voyoit à Pergame. Tous les principes des arts étant établis, ils se perfectionnèrent dans les deux siècles qui suivirent la cinquantième olympiade; cette époque correspond à l'an 4134 de la période julienne. Si l'on considère que les plus anciennes statues faites au temps de Criasus remontent à l'an 3090 ou 3091 de la même période, on trouvera un espace de mil quarante-trois ans, pendant lequel les arts, par des progrès insensibles, se mirent en état d'atteindre à leur perfection; ceci justifie Varron d'avoir dit qu'ils furent tous inventés en Grèce, dans l'espace de mille années.

Marche de l'Art depuis la cinquantième olympiade jusqu'après Phydias.

Bien que les Grecs aient exécuté des statues en pierre et en marbre dès les temps les plus reculés, néanmoins le grand usage des figures en bois ou en argile fit prévaloir le nombre de celles-ci sur celui des premières, dont l'exécution étoit incomparablement plus difficile; mais après la découverte de la statuaire, les facilités, les grands avantages qu'elle procuroit à l'art, lui firent négliger pour un temps le travail du marbre, et l'on donna aux statues en bronze la préférence sur celles de bois et d'argile, toujours moins solides, sujettes à plus d'inconvéniens, et presqu'aussi dispendieuses par la

richesse de la dorure dont on couvroit les unes, et le feu nécessaire pour perfectionner les autres.

Il ne reste aucune statue antique faite en bois, et nous en avons très-peu en ivoire, encore sont elles d'un volume peu considérable; je n'en connois que deux grandes en argile. Quoiqu'il existe encore une très-grande quantité de petites figures en bronze, cependant il n'y en a pas cinquante aujourd'hui, à prendre depuis celles qui ont cinq palmes de hauteur jusqu'à celles qui passent la grandeur naturelle, néanmoins nous en avons plusieurs milliers de ces deux grandeurs faites en marbre. En examinant les noms des statuaires et des sculpteurs dont parlent les différens auteurs, je trouve le nombre des uns près de quatre fois plus grand que celui des autres, et comme le travail des premiers étoit infiniment plus expéditif que celui des seconds, le nombre des grandes statues en *bronze* a dû surpasser chez les Grecs au moins cinq à six fois celui des statues en *marbre*. En effet, pour cinq ou six des dernières, trouvées dans les ruines d'Herculanum, on y a déterré plus de trente figures de bronze, parmi lesquelles étoient autrefois deux *quadriges* malheureusement détruits, et plusieurs statues beaucoup plus grandes que nature, mais fort bien conservées.

Le travail de la statuaire exigeant, à cause des effets du métal, que les parties de ses figures soient plus marquées qu'elles n'ont besoin de l'être dans celles des marbres, quand l'art abandonna les détails minutieux introduits par le goût de recherche des temps qui précédèrent la cinquantième olympiade, les sculpteurs porterent dans le travail du marbre cette prononciation forte et décidée à laquelle l'usage de travailler les métaux les avoit accoutumés; ce qui donne lieu à ce style dur et roide, conservé dans la suite par les Etrusques, et reproché aux artistes du siècle antérieur à celui de Phydias.

Tel fut le style de Dipœne et de Scyllis : ces sculpteurs, originaires de l'isle de Crète, se distinguèrent les premiers par leurs ouvrages en marbre, et n'employèrent que celui de Paros, dont les carrières paroissent avoir été ouvertes vers la cinquantième olympiade. Ils firent un grand nombre de statues pour Sicyone, *ville où la statuaire fut toujours très-florissante :* Cléone, Ambracie, Tyrinthe, en possédoient d'autres; mais les plus singulières furent celles des Dioscures, de leurs enfans et de leurs femmes Hilaria et Phœbé. Ces figures, conservées dans Argos avec les chevaux qui les accompagnoient, étoient en ébène avec quelques parties en ivoire. Dipœne et Scyllis firent aussi plusieurs statues d'Hercule et de Minerve; celle de l'Inde, haute de six pieds, travaillée en plasme d'émeraude, se voyoit encore à Constantinople vers l'onzième siècle de notre ère.

La statue du Panchrasiaste Arrachion, élevée dans Phigalie, vers la cinquante-quatrième olympiade, le représentant avec des pieds presque joints, et les mains pendantes le long des côtés, a fait présumer à quelques savans qu'à cette époque la sculpture grecque n'étoit guère plus avancée que celle des Egyptiens, d'où il leur a paru voir dans cette figure l'origine et les premiers pas de l'art; mais la composition de cette statue singulière étant ainsi disposée, pour montrer le genre de mort de l'athlète Arrachion, étranglé par son antagoniste, et couronné dans le stade d'Olympie, même après sa mort, cette figure symbolique est assurément bien éloignée de servir à montrer le temps où la sculpture commença, et le pays dont elle sortit pour venir en Grèce.

Périllus, qui vivoit en Sicile quand on éleva ce monument à Phigalie, exécuta le fameux taureau de bronze dans lequel le tyran Phalaris lui fit subir le supplice cruel que, par un

abus indigne de l'art, il préparoit à d'autres au moyen de cette statue, dont la beauté, attestée par Cicéron, nous fait encore voir avec combien de persévérance et de succès les sculpteurs anciens suivirent l'étude des animaux. Ce taureau, enlevé par Imilcas, fut restitué par Scipion à la ville d'Agrigente, après la prise de Carthage.

Euchir d'Athènes, fils d'Eubulide, vécut avec Callon d'Elée, et tous deux furent contemporains de Pisistrate. Celui-ci, dans sa jeunesse, étoit un des plus beaux hommes de son temps : dans les premières années où il s'empara du gouvernement d'Athènes, et sûrement avant celle où il en fut exilé, l'on exécuta dans cette ville la fameuse statue de Bacchus, dans laquelle on assuroit reconnoitre les traits de cet homme célèbre par son esprit comme par la douceur de ses mœurs, et dont l'ambition fut en quelque sorte justifiée par la sagesse et la modération de sa conduite dans le maniement des affaires publiques, et sous son gouvernement, les arts et les sciences paroissent encore avoir reçu de nouveaux encouragemens dans Athènes ; dès-lors cette république eut des artistes supérieurs en tous genres.

Euchir d'Athènes, et Callon d'Elée, s'adonnèrent à la statuaire ; l'un réussit à représenter des athlètes et des hommes armés ; et comme après la bataille de Marathon, les Grecs abandonnèrent l'usage de porter des armes en temps de paix, cette circonstance aide à constater l'âge de ce maitre, certainement antérieur à l'époque de cette bataille. On voyoit à Phénéon un Mercure exécuté de sa main. Callon fit pour les habitans de Messine les statues en bronze de trente-cinq enfans, celles de leur conducteur et du joueur de flûte dont ils étoient accompagnés, et qui périrent tous en allant par le détroit de Sicile à Rhégium, s'acquitter d'une cérémonie de dévotion. La statue d'Othryades fut érigée dans le théâtre

d'Argos, vers le temps de cet artiste. Le style d'une ancienne gravure qui représente ce guerrier, nous donneroit une idée plus précise de celui de ce siècle, si elle étoit d'une meilleure main; car, suivant M. Winckelmann, ce style approche beaucoup de celui qu'on appelle communément Etrusque, et Quintilien assure que la manière de Callon tenoit beaucoup de ce même style.

Bupalus et Antherme de Chio, fleurirent vers la soixantième olympiade; plusieurs de leurs statues, transportées à Rome par Auguste, y décorèrent tous ses édifices. Dans le portrait du poëte Hypponax, qu'ils exposèrent à la risée publique, ces artistes firent la première *caricature* de cette espèce; et comme ils furent contemporains de Thespis, auteur des premières comédies, cette invention semble lui avoir fourni l'idée de substituer les *masques* à la place du *vermillon* dont il couvrit d'abord les visages de ses acteurs.

Apollodore d'Athènes, dont les tableaux, supérieurs à ceux des temps précédens, furent les premiers à se faire remarquer, ouvrit une nouvelle méthode à son art. Egésias et Cléarque furent contemporains : le premier fit les statues de Castor et Pollux, retirées des ruines du temple de Jupiter *Tonnant*, construit par Auguste; elles sont maintenant aux deux côtés de la montée du Capitole.

Antenor et Critias exécutèrent, dans la seconde année de la soixante-dix septième olympiade, les statues d'Harmodius et d'Aristogiton; enlevées depuis par Xerxès, elles furent restituées aux Athéniens par Alexandre. Glaucias d'Egine fit aussi celle de Théagène de Thase; déja Myron s'étoit acquis une très-grande réputation. Le style de l'Hercule en marbre qu'on voit à Florence sous le portique du palais *Pitti*, me semble indiquer qu'il fut fait dans le temps de ces artistes; c'est, avec les Dioscures d'Egésias, la plus ancienne statue

colossale qui nous reste du commencement des deux plus beaux siècles de l'art.

Une ode composée dans la jeunesse d'Anacréon, au plus tard vers la soixantième olympiade, parlant clairement de cette sorte de peinture, où l'on employoit le *feu* et les *cires*, nous fait voir qu'alors l'*encaustique* étoit en usage chez les *Rhodiens*, qui vraisemblablement en furent les *inventeurs* : cet art est donc antérieur d'au moins cent soixante ans au temps où Pline, et après lui tous les modernes, en font remonter la découverte. On voit que l'art de *ciseler* et celui de *tourner*, étoient déjà portés à leur plus haut point : Mentor, Agragas, Boëtus de Carthage, y excellèrent comme Myron. Ce statuaire introduisit un style plus doux que celui des temps précédéns, et fut imité par les plus grands artistes. Canachus, Calamis, Scopas même, postérieur d'un demi-siècle à ces derniers, s'attachèrent d'avantage à l'ancienne manière, qui dura jusqu'au temps de Praxitèles. Mais dès celui de Myron, l'*expression* fut portée à son plus haut point; sa statue de *Ladas* et son *Discobole* étoient des chefs-d'œuvres en ce genre, ainsi que le *boiteux* de Pythagore de Léontium, qu'on voyoit à Syracuse. Ce maître exécuta la statue d'Astylus de Cortone, vainqueur à la course dans la soixante-treizième olympiade et les deux suivantes. Zeuxis fleurissoit peu avant, et Parrhazius ce dernier donna à Mys le dessin qu'il cisela sur le bouclier de la Minerve de Phydias, faite des dépouilles des barbares. Ce grand maître exécuta vers la soixante-seizième la Némèse de Ramnus, avec le marbre même apporté par les Perses à Marathon, pour y dresser un trophée. Vers ce temps-là, Thémistocles construisit le port de Pirée, à l'extrémité duquel il plaça les beaux lions de marbre qu'on voit maintenant devant l'arsenal de Venise, où ils furent transportés d'Athènes, après la prise

de cette ville par le général François Morosini. Quand on érigea ces monumens, l'art ayant acquis toutes les forces dont il étoit capable, s'avançoit à grand pas vers sa perfection.

Coup d'œil sur l'état de l'art, depuis Phydias jusqu'à la cent vingtième olympiade.

Généralement parlant, l'art atteignit à la sublimité quand, après avoir découvert les justes proportions du corps humain, après avoir inventé la méthode de donner le caractère, après avoir trouvé les moyens d'exprimer toutes les passions de l'ame et la pensée même, il parvint, en combinant les plus beaux traits de la figure déja connus du temps de Myron, jusqu'à la *beauté* purement *idéale*. Par son moyen, il put donner aux dieux une sorte de beauté supérieure à celle de l'humanité, et les représenter comme des êtres au-dessus d'elle par les formes mêmes sous lesquelles elle est sensible; c'est ce que Phydias sut faire dans son Jupiter Olympien, dans sa Minerve Lemnienne, et dans celle du Parthenone, chef-d'œuvres immortels, auxquels la Junon d'Argos de Polyclète n'étoit pas inférieure. D'après les principes qu'il publia, cet artiste fit, vers la quatre-vingt-deuxième olympiade, la fameuse statue qui dans la suite servit de règle à tous les sculpteurs, et devint le fondement des livres de Ménechme son contemporain : ces livres sont infiniment à regretter, car outre qu'ils étoient écrits par d'excellens artistes, ils furent publiés dans un temps où l'on connoissoit le sublime de l'art, et sous les yeux mêmes des maîtres qui l'avoient découvert; leurs successeurs ne les égalèrent pas dans la représentation des figures des dieux, mais les surpassèrent

sèrent peut être dans la représentation des figures humaines. Praxitèles, et Lisippe après lui, descendant de cette sublimité d'idée où Phydias et Polyclète atteignirent, lui substituèrent *les graces*, dont Apelle, leur contemporain, sut faire usage pour conduire la peinture à la plus grande perfection où elle parvint chez les Grecs. Ces artistes fleurirent dans le siècle d'Alexandre le grand. Ce temps est trop connu pour y arrêter mes lecteurs, ils en trouveront l'histoire dans les livres qui sont entre les mains de tout le monde. Je finirai celle-ci en observant que vers la cent-vingtième olympiade, l'art s'éteignit en Grèce, et depuis lors il ne remonta jamais au dégré où il étoit arrivé dans le temps de Phydias.

De l'Expression.

Loin de chercher d'abord les raisons de l'*expression*, l'art des anciens n'en conçut que très-tard la possibilité. Dans la découverte de ce qui constitue le *caractère*, le hasard, comme on l'a remarqué, conduisit à la connoissance des moyens de le *former* : une longue suite de tentatives non interrompues, apprit enfin à trouver dans ce même *caractère* les fondemens de l'*expression*; la théorie faisant sentir à l'art les conséquences de cette règle, vint dans la suite agrandir ses vues, et lui montrer la *manière* dont l'*action* se forme avec la *méthode* d'en *mesurer* le *mouvement*.

A l'exception des mouvemens *spontanés*, uniquement dépendans de l'*organisation*, tout mouvement dans l'homme est supposé produit par la pensée ou le sentiment. Bien que de nature très-différente, ces deux principes étant également capables de déterminer la volonté dans le langage de l'art, le

mot *sentiment* fut toujours employé pour exprimer le principe du mouvement qui fait *agir* la figure *insensible*, comme si elle étoit *animée*, et *susceptible de pensées ou de passions.*

Le sentiment qui *meut* ou *fait agir*, se manifeste par l'action même ; l'exacte représentation de cette action est le discours propre de l'art. Du juste rapport de l'action avec le sentiment rendu sensible par la modification des formes extérieures de la figure, en résulte l'*expression* ; toute action d'une figure suppose donc un mouvement qui en modifie les formes, et la relation de ce mouvement avec un sentiment : ainsi différens mouvemens modifiant diversement les formes d'une même figure, en expriment les différens sentimens, et produisent des actions diverses.

L'objet du *caractère* étant, comme on l'a dit, de représenter par les *formes extérieures* le tempérament et les inclinations du sujet auquel on l'attribue, l'objet de *l'expression* étant de représenter par l'*action de ces mêmes formes*, le sentiment dont elle est l'effet, l'influence du tempérament ou du caractère sur la manière de voir et de sentir, le fit nécessairement concourir avec la pensée et le sentiment à modifier l'action ; et telle étoit l'importance de ce *caractère*, par rapport à l'art des anciens, qu'une fois déterminé dans la figure, il en déterminoit l'*attitude* suivant les différentes circonstances dans lesquelles on pouvoit la supposer : ainsi le *caractère* fut regardé par eux comme le véritable fondement de l'*expression* et la source de l'*action*.

Dans la statue d'Apollodore, toujours irrité contre lui-même, et mécontent de ses ouvrages, Silanion ne fit pas seulement le portrait de ce sculpteur, mais celui de la colère même : *Non hominem ex aere fecit, sed iracundiam*, Pline, lib. XXXIV. Le seul *caractère* de cette figure put donner l'idée de son *attitude* et de son *action* ; car comment y eut-on

reconnu le *tempérament* d'Apollodore, comme on y reconnoissoit ses *traits*, si toutes les parties du corps, d'accord avec celle du visage, n'eussent concouru par leur position et par leur action à l'*expression* de cette inquiétude, de cette impatience, de cette disposition à la colère qui lui étoit propre, et si tous ses mouvemens n'eussent été accordés sur son *caractère*, ou pour mieux dire déterminés par ce même *caractère?* Il en étoit ainsi de la Pénélope de Zeuxis, dont on reconnoissoit les mœurs dans la figure : telle fut la nouvelle mariée peinte par Echion, remarquable, à ce que dit Pline, par la pudeur naturelle à son sexe dans la circonstance où elle se trouvoit; son attitude et son action devoit nécessairement faire reconnoître cette circonstance, sans quoi l'on n'eût pu savoir qu'elle représentoit une *nouvelle mariée : Verecundiâ notabilis.* Scopas fit pour la ville de Mégare les statues de l'*Amour*, du *Desir* et de la *Passion;* il faut bien que, du caractère donné à ces figures pour en faire connoître les propriétés et la nature, Scopas ait tiré l'attitude propre à les faire agir, et à les distinguer les unes des autres, puisque *ce grand maître*, au rapport de Pausanias, *les représenta aussi diversement que leurs propriétés sont différentes.*

L'expression se formant par *l'attitude* et le *mouvement* de la figure, ce *mouvement* se réglant sur le *sentiment*, auquel il est comme l'effet à sa cause, le *rapport* de l'un à l'autre, dont le mouvement exprime un des *termes*, devint la véritable *mesure de l'expression.* Cette dernière ne tirant pas son énergie de la *grandeur*, mais de l'accord du mouvement avec le sentiment, sa valeur ne se calculoit pas par la *grandeur* du mouvement de la figure, mais par sa précision à faire sentir le sentiment qui l'occasionneroit. Ainsi *l'expression* pouvoit être absolument *nulle*, dans une figure dont le mouvement étoit *très grand*, et pouvoit au contraire être *très*,

M 2

grande dans une autre figure où le mouvement étoit presque *nul;* telle fut celle *du Satyre dormant profondément,* dont on disoit qu'il étoit plutôt placé que ciselé sur le vase où Stratonicus l'avoit dessiné : *Quique Satyrum in Phiala gravatum somno collocasse verius quam cœlasse dictus est Stratonicus,* lib. XXXIII.

L'*expression* est égale dans l'athlète d'Agasias d'Ephèse, et dans l'Hercule de Glycon, conservé dans le palais *Farnèse;* dans le premier, le mouvement est aussi grand qu'il puisse être; dans le second, il est très-foible, mais il correspond également dans l'un et l'autre au sentiment supposé dans leurs figures; car la première est dans l'action du plus grand effort dont elle soit capable, et la seconde dans l'action d'un repos presqu'absolu, légèrement troublé par la pensée du héros qui s'occupe, *même en se reposant,* à méditer de nouveaux exploits.

En considérant avec attention ces deux belles statues, on verra que leurs *caractères,* marqués jusques dans leurs moindres parties, en ayant déterminé les attitudes, elles *expriment* par leur *action* un *sentiment* qui ne convient qu'à ce *caractère.* Dans la *pensée* dont s'occupe l'Hercule de Glycon, *même en se reposant,* on reconnoît qu'il étoit *infatigable,* comme par la *constitution* de son corps on juge qu'il étoit invincible, ce qui ne *convient qu'à ce héros seul.* Dans l'athlète d'Agasias, dont la figure n'a rien d'idéal, mais est un véritable portrait, on remarque le *caractère* d'un homme capable de la plus grande force jointe à la plus extrême agilité, qui excitent le *sentiment* actuel de son *courage,* et le rendent capable des plus grands efforts et des entreprises les plus hardies; ce sentiment le fait presque reconnoître : effectivement, en écrivant ceci, cette figure me fait penser à Phayllus de Crotone, dont parle Pausanias, lib.

X cap. 9. « Cet athlète fut célèbre par trois victoires rem-
» portées aux jeux *pythiques*, deux aux *pantathle*, une à
» la *course*, mais plus illustre par son combat naval contre
» les Perses; il fit lui-même le vaisseau sur lequel il embar-
» qua tous les Crotoniates répandus alors en Grèce; on lui
» a donc élevé avec raison une *statue à Delphes* ». Celle-ci, suivant le discours de Pausanias, étoit la seule qu'on y trouvât de son temps; les trois autres, qui devoient représenter Phayllus comme vainqueur à la *course*, et deux fois au *pentathle*, en avoient été enlevées, sans doute, avec les *cinq cents statues d'hommes illustres et des dieux* transportées de Delphes en Italie par ordre de Néron, comme le dit expressément ce même auteur. L'athlète *Borghèse*, qui représente assurément un *homme illustre* par une victoire au *pentathle*, et l'Apollon du *Belvedère*, qui représente un *dieu*, apportés l'un et l'autre de Grèce en Italie, furent trouvés ensemble dans la maison même de Néron à Antium, où ce prince étoit né : cet athlète paroît donc venir de Delphes; et si, comme je le conjecture, il représente Phayllus de Crotone, dont Hérodote, *lib.* VIII, *n.* 47, compte le vaisseau parmi ceux qui combattirent à Salamine, dans la soixante-quinzième olympiade, Agasias d'Ephèse, qui fit ce chef-d'œuvre, doit avoir été contemporain d'Onatas, d'Eladas et d'Agélades, maîtres de Phydias et Polyclète.

Cette belle figure peut donc nous donner une idée du grand style en usage dans ces temps-là. « C'est, dit M. Winckel-
» mann, la plus ancienne de toutes les statues sur lesquelles
» l'artiste a mis son nom »; ce savant regarde la courroie dont son bras est entouré, comme celle du bouclier qu'elle portoit; mais la grande largeur de cette courroie, peu convenable à celle du bouclier, jointe à la manière dont elle est placée sur le bras qu'elle serre étroitement, la fait évidemment

reconnoître pour l'extrémité du *gantelet* dont le *ceste* étoit formé, comme on le voit dans quelques bonzes d'Herculanum; et si l'artiste ne l'a pas employé en entier, c'est qu'il a craint d'altérer les formes de sa figure, que celles de ce *ceste* eussent rendues trop pesantes. De même que le *sentiment* de cet athlète, celui du coureur de Myron étoit évidemment pris de son *caractère;* car étant, comme le dit Pausanias, l'homme le plus *agile de son temps*, il étoit naturel qu'il fût rempli de *l'espérance de remporter la victoire à la course;* ce *sentiment* correspondoit nécessairement au *caractère* de sa statue, puisqu'elle étoit le portrait même de Ladas. Ainsi l'on voit qu'en sachant le temps où fut exécutée cette figure, on eût pu la reconnoître pour celle de Ladas, car ce caractère et ce sentiment ne convenoient pas plus à toute autre que les traits dont elle étoit formée. Je laisse aux lecteurs à tirer des conséquences utiles et pratiques de cette réflexion.

De ce qui précède, il résulte que *le rapport du mouvement avec le sentiment est le principe secondaire de l'expression;* le *caractère* détermine la *manière* de l'action, dont ce rapport règle la *mesure;* l'un fixe l'*attitude*, l'autre marque le *terme* où elle doit atteindre afin d'*exprimer* le sentiment qu'elle a pour but de faire comprendre au spectateur; l'attitude réglée par le mouvement correspondant au sentiment, rend l'*action complette*. La figure par elle-même ne peut représenter que les formes extérieures, mais le *caractère* et *l'action complette* représentant l'ame même, donnent la vie à cette figure.

Toutes les règles qu'on peut imaginer pour donner l'*expression*, ne sont que des *conséquences* et des *applications* de ces deux principes que nous allons chercher à développer. Par leur moyen, l'art des anciens entreprit à la fois les choses les plus extraordinaires et les plus sublimes : *Evecta supra humanam fidem ars est successu, mox et audacia. Il fut*

porté à un dégré incroyable de succès, *et son audace égala bientôt ses progrès*. « Je n'apporterai, ajoute Pline, qu'un » seul exemple de ses succès, encore ne le prendrai-je pas » des statues qui représentent des dieux ou des hommes. » Avant l'incendie du Capitole par les partisans de Vitellius, » nous avons vu dans la chapelle de Junon, un chien de » bronze léchant sa plaie; la prodigieuse beauté de cette » statue, et son *incroyable* ressemblance avec la nature, *cu-* » *jus eximium miraculum, et indiscreta verisimilitudo,* » peuvent se comprendre, non-seulement de ce qu'il étoit » consacré dans un lieu si auguste, mais de la manière nou- » velle dont on en assura la caution : car comme on estimoit » que rien ne pouvoit la payer, un décret public obligea ceux » qui l'avoient en garde d'en répondre sur leur vie ». Ces progrès de l'art font dire à Pétrone, que Myron avoit *presque* donné l'*ame* ou la *vie* aux hommes et aux animaux représentés dans ces statues : *Pœnè hominum animas ferarumque aere comprehenderat.*

L'*expression* prenant sa source dans le *caractère* même de la figure, ce n'étoit chez les anciens, ni le *sentiment actuel* de l'artiste, ni celui de ses modèles qu'elle faisoit connoître, à moins cependant qu'elle ne les représentât comme le *Discobole* et le *Stadyodrome* Ladas, dont on a parlé ci-dessus ; mais cette *expression* rendoit le *sentiment* propre de la figure même en qui ce *caractère* étoit supposé. L'endroit d'où l'Apollon du *Belvedère* fut anciennement transporté, paroit nous assurer que ce n'est pas celui qu'on appelloit *Agreus* ou le *Chasseur*, mais qu'il représente en effet, comme on le dit communément, ce dieu venant de lancer ses traits contre le serpent Pithon, dont il délivra le voisinage de Delphes, appellé *Pitho*, au temps d'Homère : cette statue, qui semble être un monument de la reconnaissance des habitans de cette

ville fameuse, représente donc l'Apollon qu'on appelloit *Pythien*.

Le *caractère* de ce dieu, dont nous avons fait voir la *forme primordiale*, a déterminé l'attitude et le sentiment de sa figure, la plus belle, la plus svelte, la plus active dont on puisse concevoir l'idée. Plus prompt que la flèche qu'il vient de tirer, assuré qu'elle atteindra le but qu'il s'est proposé, cet Apollon n'a pas encore baissé le bras dont il soutient son arc, que déja il continue sa marche; rien n'est capable de l'arrêter, il s'avance avec une rapidité inexprimable. Au *mépris* contre ce monstre terrassé, mépris clairement exprimé dans sa physionomie, se joint le *sentiment* actif de son *caractère : ce sentiment déterminant son mouvement progressif*, en règle l'*action*, il *plane* sur la terre, ce n'est pas un *homme*, mais un *dieu* qui se meut, qui *agit* sous une forme humaine; et pour me servir des termes d'Homère, sa marche est aussi agile que la pensée. Je ne dois pas m'étendre ici sur toutes les parties de l'expression, et les beautés sans nombre de cette statue sublime; mais je dois observer que l'on y trouve l'emploi des deux principes fondamentaux dont nous avons parlé, et que le second paroît n'y être que subsidiairement au premier.

L'attitude et l'action, ainsi tirées du *caractère* et du *sentiment*, étant par conséquent d'accord avec leur objet, ne pouvoient jamais être *gênées*; et si le *Discobole* de Myron, décrit par Quintilien, lib. XI. cap. 10, sembloit avoir quelque chose de forcé, c'est que dans l'effort à faire pour jetter le *disque*, l'*expression* demandoit qu'il en fît sentir *tout le poids*, et la mesure du mouvement de son corps, de sa tête, de ses bras et de ses jambes, devant exprimer la *distance* où il étoit du but qu'il se proposoit de toucher, plus ce *poids* étoit supposé *grand* et ce *but éloigné*, plus l'effort devoit être mar-

qué ;

qué : le mot *distortum*, employé par cet auteur, regarde donc *l'expression* tirée de cette position *violente* en toute autre occasion, mais naturellement en ce cas ; le mot *elaboratum* regarde le *style* employé dans la figure, dont toutes les parties étoient fortement ressenties. Ainsi le *Doryphore*, que Lysippe disoit avoir été son précepteur, et dans lequel Polyclète avoit exprimé la *virilité dans un âge encore tendre*, Doryphorum, virilites puerum, devoit avoir une *expression* absolument différente de celle de ce discobole, dont le *sentiment actuel* paroît avoir totalement déterminé *l'action*, au lieu que dans le *doryphore*, le sentiment et l'action paroissent avoir été totalement pris du caractère qui forçoit la jeunesse à prendre l'air de la *virilité*, sans cependant en altérer les formes *caractéristiques*. Les anciens observèrent toujours de faire prévaloir le *caractère* sur le *sentiment*, dans les figures des dieux, des héros, et dans celles des hommes les plus distingués, tandis que le sentiment influoit souvent plus que le *caractère* sur les figures ordinaires, dont les actions sont aussi d'un genre moins élevé.

De-là résultoit une règle constamment suivie, à laquelle le principe secondaire fut toujours subordonné, c'est que dans tous les grands sujets, mais particulièrement dans les dieux et les héros, *l'expression* du *sentiment* ne fut jamais portée jusqu'au point où, dérangeant la *beauté* des formes, elle eut commencé à diminuer *l'intérêt* que cette *beauté* donne nécessairement pour la figure; on regarde cet *intérêt* comme un des principaux objets de l'art, auquel on devoit assujettir les bornes de *l'expression*, comme on le voit particulièrement dans les Niobés et le Laocoon, où la plus extrême douleur semble respecter la *beauté*, et laisse entrevoir ce caractère noble et grand qui conserve à l'ame toute sa supériorité sur les passions et les affections du corps.

Dans les sujets plus communs, où *l'intérêt* donné par la figure se tiroit moins de sa *beauté* que de *l'énergie* du *sentiment* dont elle étoit supposée affectée, *l'expression* ne connoissoit de bornes que celles du mouvement qui mesuroit ce sentiment; et comme elle n'étoit gênée par rien, elle pouvoit se porter aussi loin que cette mesure le permettoit : telle elle étoit sans doute dans le blessé mourant de Ctésilaüs, où l'on sentoit combien il lui restoit de vie : *Vulneratum deficientem in quo possit intelligi quantum restet animae.* Je crois, malgré tout ce qu'on a dit au contraire, que la figure ou marbre connu sous le nom de gladiateur mourant, est une copie de ce blessé, jettée en bronze par Ctésilaüs : le sentiment ne craignant pas d'altérer la beauté des formes de cette statue, qui sont en effet très-ordinaires, se marqua jusques dans ses cheveux qui se hérissent sur sa tête. *L'intérêt* donné par cette sorte d'*expression*, fut poussé au-delà de la vraisemblance dans la figure du *boiteux* de Pythagore de *Léontium*, qu'on voyoit à Syracuse; car cette expression y étoit tellement ménagée, qu'*en le voyant, on croyoit ressentir la douleur même de l'ulcère dont il étoit affligé : Claudicantem, cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.*

Sous le portique du premier étage de la ville *Borghèse*, on trouve un groupe dont les figures ont environ deux pieds de hauteur; il représente un Satyre occupé à tirer, avec beaucoup de précaution et de dextérité, une épine entrée dans le pied d'un paysan : la *crainte* d'augmenter la douleur de celui qu'il veut soulager, clairement *exprimée* dans ce Satyre, le *dégré de douleur* que ressent le blessé, également bien exprimé dans toute son action, feroient partager sa peine au spectateur, si cette figure, traitée d'un style moins dur et d'une manière moins heurtée, étoit de grandeur naturelle; car quand les statues sont inférieures à cette grandeur, l'intérêt qu'elles pour-

roient donner en est beaucoup diminué, comme il l'est dans celles dont la hauteur surpasse la mesure ordinaire de la stature humaine; mais ces dernières acquérant par-là même plus de dignité et de majesté, en imposent davantage, ce qui les fit choisir, comme nous l'avons dit, pour représenter les dieux et les héros.

Les *inclinations* ou le *tempérament* variant suivant *l'âge* ou le *sexe* de la personne, et le caractère propre à les indiquer déterminant *l'attitude*, il doit nécessairement en donner de différentes en raison de toutes ces *variations*, comme le sentiment qui fixe la *mesure* du mouvement, doit aussi la changer suivant ces différentes circonstances. De-là résultent les moyens de varier la même *expression* d'une infinité de manières. Dans la terreur commune à toute la maheureuse famille de Niobé, Scopas, en la représentant dans le beau groupe maintenant transporté de Rome à Florence, a répandu les différentes *expressions* de la frayeur dans toutes ses figures, selon leur âge, leur sexe, et à proportion du dégré de *sentiment* dont il a cru devoir affecter le *caractère* de chacune d'elles. Plus alarmée que ne le sont ses sœurs, la plus jeune des filles de Niobé se jette aux pieds de sa mère, l'embrasse, se tient collée contre son sein, implore un secours qu'elle ne peut en recevoir; une autre plus âgée cherche dans la fuite une sûreté impossible à trouver, contre la vengeance des dieux impitoyables; le sentiment de son malheur, la vue d'une mort inévitable, le peu d'espoir de s'y soustraire, rendent ses pas douteux, sa démarche incertaine : une troisième reste immobile et comme *pétrifiée*. Accablée de l'infortune de ses enfans, Niobé semble privée de sentiment pour elle-même, elle ne sent plus à force de sentir, elle ne cherche pas à fuir une mort assurée, mais à retarder de quelques momens celle de sa fille, en la couvrant de son corps et de son

voile : par cette foible défense, l'artiste a su faire connoître l'inutilité des efforts de cette tendre mère, et l'égarement de son esprit. Ses fils, dont la consternation égale celle de leurs sœurs, montrent plus de fermeté ou moins de crainte, chacun suivant son âge et son tempérammment, la même passion se diversifie dans ces statues en cent façons différentes. Ainsi Timante épuisa, dit Pline, toutes les images de la tristesse dans les figures de son tableau d'Iphigénie, et particulièrement dans celle de ses proches : *Cum mœstos pinxisset omnes, prœcipuè patrum, et tristiae omnes imaginem consumpsisset.* Il faut donc que ces images de tristesse aient été relatives à l'état de *proximité* et à *l'intérêt* que les assistans étoient supposés prendre à la victime infortunée : cette *relation* étoit si marquée qu'il ne resta plus de ressource au peintre pour l'*exprimer* dans le *caractère de père et de roi*, et qu'il fut obligé de couvrir d'un voile le visage d'Agamemnon, laissant à comprendre, par ce moyen ingénieux, l'inexprimable consternation qu'il ne se croyoit pas en état de peindre à son gré.

Le *caractère* donnant les *attitudes*, et le *sentiment* fixant la mesure du mouvement en raison de l'âge et du sexe, les *varièrent* aussi suivant les rapports *des différens états* dans lesquels on supposoit les sujets, car ces *états* étoient supposés influer sur leurs inclinations comme sur leur manière de voir et de sentir; et pour mieux *rendre* les différentes passions, les anciens cherchèrent quelquefois leurs sujets mêmes dans les états qui en paroissoient le plus susceptibles. Ainsi, pour représenter le *deuil* et l'*affliction*, Praxitèles choisit une *matrone éplorée*, comme il prit une *courtisanne* pour représenter la *joie* et l'*alégresse*; l'*attitude* et l'*action* de cette statue, qu'on pensoit être celle de Phryné, s'accordoient tellement au *sentiment* de son *état*, et répondoient si

bien à son *caracctère*, qu'on croyoit y reconnoître dans l'exécution *l'amour de l'artiste qui l'avoit faite, et la reconnoissance dans le visage de cette courtisanne :* le seul *accord* de ces choses faisoit juger que cette statue pouvoit être celle de la maîtresse de Praxitèles, car par les paroles de Pline : *Hanc putant Phryneus fuisse,* il est clair que les anciens ne la jugeoient telle, que parce qu'ils pensoient les y observer : *Deprehenduntque in ea amorem artificis et mercedem in vultu meretricis;* ils jugeoient donc sur les mêmes fondemens employés ici pour reconnoître la figure de Phyallus dans celle de l'athlète d'Agasias.

Les anciens donnèrent des âges différens à chacune de leurs divinités des deux sexes, et partagèrent entr'elles les trois *périodes* comprises entre l'enfance et la vieillesse, entre la foiblesse et l'impuissanee; ces *périodes* sont, pour ainsi dire, les bornes de l'existence active, elles marquent les saisons les plus agréables de la vie. L'Amour et Psyché, Saturne et Rhéa, en étoient les premiers et les derniers termes, comme nous le montrerons en parlant de la beauté *caractéristique* des différens dieux; mais comme une même divinité prenoit souvent pes titres différens, l'art se servit du caractère particulier à ces différens âges pour exprimer ces titres dans ses figures, indépendamment des attributs qu'il leur donna : de-là vint qu'on eut des statues du même dieu plus ou moins âgé, et par cette circonstance, l'*expression* de la sculpture peut nous apprendre à reconnoître dans ces mêmes statues les dénominations qu'elle voulut *exprimer*. Ainsi Vénus *Apostrophia*, à qui l'on adressoit des vœux pour être préservé des desirs illicites, Vénus *Uranie* ou *Céleste*, et celle qu'on appelloit *Vulgaire*, étoient représentées en des âges différens, sans passer néanmoins au-dessous du terme de la *puberté*, et au-dessus de celui où le corps a pris toute la *croissance* dont il

est capable. On voit deux figures de cette déesse dans la galerie de Florence (1); la plus belle, si connue sous le nom de Médicis, me paroît être la Vénus *Uranie*, dont l'âge approche davantage de celui de Minerve, c'est-à-dire de la *sagesse*. Quoi de plus digne en effet de représenter les plaisirs *célestes*, que la *beauté* la plus pure, jointe à la *pudeur exprimée* dans son *attitude?* L'autre, beaucoup plus jeune, drapée du milieu du corps en bas, est la Vénus *Apostrophia;* son âge encore trop tendre, éloigné des desirs déréglés, comme on s'éloigne d'un fruit qui n'a pas encore acquis toute sa maturité; celle-ci porte un *diadême*, symbole du respect qu'elle semble exiger par son *âge* et par son *action*. Scopas représenta la Vénus Vulgaire à Elis, elle étoit assise sur un bouc; son âge, que nous ignorons, étoit sans doute entre celui des deux précédentes.

L'Apollon du *Belvedère* ou le *Pythien*, qui, je crois, est le même que l'*Acacesius* et l'*Alexicacus*, paroît de l'âge de trente-six ans : celui de *Médicis* n'en ayant que vingt ou vingt deux, représente l'Apollon qu'on appelloit *Philésius;* il présidoit à l'amitié comme à l'amour, dont son bras, mollement reposé sur sa tête, est le *signe*. Cette charmante figure, ainsi que la Vénus *Uranie* placée à côté d'elle dans la *galerie de Florence*, semble être de *Philiscus de Rhodes*, car l'une et l'autre furent découvertes dans les *portiques* d'Octavie, et Pline dit *qu'on voyoit dans le temple de Junon, in porticibus Octaviae*, une Vénus de ce sculpteur, avec plusieurs statues de Praxitèles, dont il fut vraisemblablement contemporain. Dans le temple d'Apollon, situé près du même endroit, *ad Octaviae porticum*, il y avoit deux figures de ce dieu, faites par le même *Philiscus*, dont l'une

(1) Voyez le *Museum de Florence*, tom. III, édit. de David.

étoit nue; c'est celle dont on parle ici: elle est en effet digne du ciseau qui fit la Vénus de *Médicis*. Cette dernière doit avoir appartenu aux rois de Macédoine, car elle fut vraisemblablement apportée à Rome par Métellus, qui construisit le temple de Junon dans lequel on l'a trouvée, et où il plaça les figures en bronze des amis d'Alexandre tués au passage du Granique; et ces statues, exécutées par Lysippe, furent enlevées de *Pella*, ville capitale de la Macédoine. L'Apollon de *Philiscus* paroît avoir été transporté en Italie vers le temps d'Auguste, car Philippe construisit le temple des ruines duquel on l'a déterré: la fortune a réuni de nos jours ces deux précieux morceaux, qui nous donnent l'idée de la belle manière employée vers la cent quatrième olympiade.

Le *caractère* et le *sentiment* variant les *attitudes* et les *mouvemens* de la figure, en raison de l'*âge*, du *sexe*, de l'état même des personnes en qui on les suppose, par une conséquence des mêmes principes, ils les varieroient de nouveau si le sujet, au lieu d'être affecté d'un seul sentiment, l'étoit de plusieurs agissans tout-à-la-fois: les divers mouvemens occasionnés par ces différentes affections devant alors mesurer une action plus composée, se porteroient dans l'action des parties les plus capables de concourir à l'*expression* de chacune de ces affections en particulier, ce qui réduiroit cette expression composée aux règles de l'expression simple. Le fameux groupe du Laocoon, anciennement placé par Titus dans les *termes* qu'il construisit près de sa maison, *in Titi domo*, se voit maintenant dans une des cours du Vatican. Ce chef-d'œuvre, exécuté par Agésander, Polydore et Athénodore, tous trois Rhodiens, fut toujours regardé comme le plus beau morceau de l'art des anciens. C'est en effet celui dont la figure principale est agitée d'un plus grand nombre d'affections différentes également bien exprimées. La ten-

dresse paternelle la plus touchante, l'indignation la plus juste, l'affliction la plus profonde, la magnanimité la plus sublime, s'y trouvent réunies à la douleur la plus violente, la plus excessive, la plus insupportable. Le *caractère* de Laocoon est celui d'un homme robuste, exercé, courageux, sensible, ferme, et dans la force de l'âge; sa figure est mesurée sur les proportions les plus sages, et les traits de son visage sont modelés sur les plus belles formes. Je me souviens d'avoir autrefois ouï dire à M. Mengs, avec qui j'admirois cette statue, qu'en les décomposant, en remettant les traits de son visage dans l'état de tranquillité, d'où l'extrême agitation de l'ame et du corps les a tirés, la beauté de Laocoon égaleroit en ce genre celle de l'Apollon même. J'en vais donner la description, admirablement bien faite par M. l'abbé Winkelmann, afin que l'on voye la source des principes que je viens de donner; car bien que ces principes ne soient pas dans son livre, sans m'étendre davantage on les reconnoîtra facilement dans l'exécution même du Laocoon, tel qu'il est décrit.

« Laocoon nous offre le spectacle de la nature humaine » dans la plus grande douleur dont elle soit susceptible, sous » l'image d'un homme qui tâche de rassembler contre elle » toute la force de l'esprit. Tandis que l'excès de la souf- » france enfle les muscles, et tire violemment les nerfs, le » courage se montre sur le front gonflé : la poitrine s'élève » avec peine par la nécessité de la respiration, qui est éga- » lement contrainte par le silence que la force de l'ame im- » pose à la douleur qu'elle voudroit étouffer, ou du moins » concentrer au-dedans sans la laisser éclater au-dehors. Les » soupirs qu'il n'ose exhaler, et l'haleine qu'il retient, » épuisent le bas-ventre et creusent les côtés; ce qui nous » fait pour ainsi dire juger du mouvement des intestins :

sa

» sa propre souffrance le tourmente moins que celle de ses
» enfans, qui ont les yeux fixés sur leur père et le prient de
» les secourir. On voit la tendresse paternelle peinte dans ses
» regards, et la compassion y semble comme une vapeur.
» sombre. Son air est plaintif, et non criard : sa vue, élevée
» vers le ciel, en implore l'assistance, moins pour lui que pour
» ses enfans ; sa bouche est pleine d'anxiétés, pour ainsi
» parler, la lèvre inférieure est fatiguée de la contrainte qu'il
» se fait. La supérienre, tirée en haut, semble obéir au sen-
» timent de la douleur, et l'ensemble de l'ouverture de la
» bouche forme un mouvement mêlé d'indignation, excitée
» par la pensée d'une souffrance qu'il n'a point méritée. La
» lèvre supérieure remonte jusqu'au nez, l'enfle, et fait
» voir les narines étendues et élevées, ou plutôt tirées en
» haut. Ce combat violent entre la nature qui souffre, et
» l'esprit qui se roidit contre la douleur, se montre peint sur
» le front avec la plus grande sagesse. Tandis que la violence
» des tourmens rehausse les sourcils, la résistance rabaisse
» la chair qui est au-dessus de l'œil contre la paupière supé-
» rieure, de façon à la dépasser et la cacher presqu'entière-
» ment. L'artiste ne pouvant embellir la nature, s'est attaché
» à la déployer, à la montrer dans les plus grands efforts
» de sa puissance. Là où est le siége de la plus grande dou-
» leur, se trouve aussi la plus sublime beauté. Le côté
» gauche où le serpent, par sa morsure cruelle, a répandu
» son venin mortel, est la partie qui doit le plus souffrir par
» sa proximité du cœur et l'action du poison : l'artiste y
» a mis aussi le plus grand trait de sensibilité, et cette partie
» peut être appellée un prodige de l'art. Ses jambes semblent
» faire un mouvement pour le soustraire à son malheur. En
» un mot, aucune partie du corps n'est en repos, et les coups
» même du ciseau augmentent l'expression de la peau ridée

» par le tiraillement universel de tous les muscles et de tous » les nerfs ».

Par l'exemple de cette admirable statue, comme par une suite des principes *primordiaux*, vu la mobilité et la correspondance de toutes les parties du corps humain, il n'en est aucune qui ne puisse concourir à l'*expression*, car elles doivent nécessairement participer toutes à l'*attitude* et à l'*action* de la figure; c'est pour cette raison que les anciens se déterminèrent à peindre et à sculpter la plupart de leurs figures nues, ou firent leurs draperies transparentes, pour ne rien ôter à l'*expression* du mouvement des parties qui peuvent y contribuer. Les peintures d'Herculanum, assurément faites dans le temps de la décadence de l'art, ne laissent pas d'avoir des choses excellemment bien *exprimées*, d'où je les crois copiées d'originaux beaucoup meilleurs qu'elles ne le sont. Le centaure Chiron et le Pan dans l'acte d'enseigner, l'un à toucher la lyre au jeune Achille, l'autre à jouer de la double flûte à Olympus, semblent imités des statues qu'on voyoit à Rome dans le *Septa-Julia*. On remarque dans les *bras* de Chiron *l'impatience*, très-savamment *exprimée* dans ses *yeux* et dans tout son *air de tête* : mécontent de son disciple, il vient de lui arracher le *Plectrum ;* dans sa main, qui se porte avec vivacité sur les cordes de la lyre, le peintre a marqué ce *sentiment d'impatience* qui tient le jeune Achille dans une sorte de consternation, et le rend moins attentif à la leçon qu'il reçoit ; ce même *sentiment* est aussi bien rendu dans toute la partie *animale* du Centaure que dans son bras, sa main et les traits de son visage, car la jambe droite du cheval se relève, sa queue et ses oreilles s'agitent, comme ces parties ont coutume de le faire dans les chevaux, quand ils éprouvent quelque mal-aise (1).

(1) Antiquités d'Herculanum par David. Tom. I. *Planche* 27.

Cette expression est encore bien conservée dans un petit tableau *du premier volume du même recueil :* on y voit une jeune Bacchante surprise par un Faune dans un lieu solitaire, au milieu des rochers couverts de mousse; elle vouloit s'échapper, mais déja il l'a renversée, et lui soutient la tête de *crainte* qu'elle ne se blesse; la main, le bras de ce Faune qui se retire avec précaution contre son corps, son dos, son pied même *expriment* ce sentiment actuel de *crainte*. Il se courbe pour donner un baiser; l'intempérance est dans ses yeux et sur ses lèvres, à peine ses doigts suffisent à l'ardeur avec laquelle il presse le sein de sa maîtresse; vous diriez qu'ils s'agitent en le touchant; sa queue en mouvement répond au sentiment délicieux que ses doigts éprouvent. L'émotion de la jeune nymphe rend ses yeux languissans, ils s'attachent sur son amant, sa bouche s'entr'ouvre, ses narines s'enflent, son bras se place avec volupté sur la tête de son amant, et semble vouloir s'approcher de ses lèvres; cette volupté, qui fait élever son genou, est répandue dans toutes les parties de son corps, elle sépare l'orteil du doigt dont il est voisin, et marque par *l'action* du pied qui se roidit, le sentiment, ou plutôt la sorte de desir qui produit cet effet. Ce morceau plein de feu, mais un peu incorrect, semble peint au premier coup; je le crois une réminiscence de ces tableaux de Nicomachus qui représentoient des Satyres enlevant des Bacchantes : *Nobiles Bacchas, arreptantibus Satyres*, et dans sa touche expéditive, on entrevoit l'imitation de celle de ce peintre duquel Pline dit : *Nec fuit aliùs in Arte velocior* (1).

---

(1) *Peintures d'Herculanum* de David, tom. I. Planche 58.

Des organes des sens, par rapport à l'expression.

La *réaction* des *sentimens actuels*, ou des mouvemens de l'ame sur les *organes des sens*, aux impressions desquels ces mouvemens sont presque toujours relatifs, en *modifiant les formes extérieures* de ces mêmes *organes*, les fait naturellement concourir à *l'expression* des *affections* dont la figure est supposée susceptible dans la circonstance où on la fait agir.

L'*éclat* plus ou moins grand de l'*œil*, les divers *sons* de la *voix*, *expriment* dans l'homme *le sentiment* de ce qu'il *voit*, de ce qu'il *entend*, et même de ce qu'il *pense* ou ce qu'il *desire*. La faculté de s'exprimer par cet éclat des yeux, et les accens de la voix manquant absolument aux figures insensibles de l'art, elles ne peuvent faire comprendre ce qu'on les suppose voir, entendre, sentir, penser, craindre ou desirer, que par la *modification des formes extérieures des organes des sens*, *et par le juste accord de leurs mouvemens* avec *celui des parties agissantes dans l'attitude* donnée par le caractère, et réglée par la mesure de l'action. Cet *accord* peut seul indiquer le *motif* qui fait mouvoir ces organes, et c'est la connoissance de ce *motif* qui donne celle de la nature de l'action; ainsi l'expression des organes des sens, et par conséquent celle qui se tire de la physionomie, est nécessairement fondée sur les mêmes principes qui produisent l'expression de toutes les autres parties de cette figure.

Lysippe représenta dans la figure d'Alexandre, le *caractère*, la *forme*, les *habitudes*, *l'esprit* même de ce prince

insatiable de gloire et de conquêtes, et fit voir, ajoute Plutarque, son *courage de lion dans les traits mâles de son visage. Par* l'accord *des parties* agissantes *dans l'attitude de cette figure, avec* l'action *de ses yeux tournés vers le ciel,* auquel elle sembloit *adresser la parole*, le statuaire *exprima* si bien *le sentiment actuel* d'immense ambition dont il la supposoit affectée, qu'elle fit naître l'idée de cette inscription rapportée par Plutarque, comme très-convenable à l'*expression* de la statue qu'elle faisoit parler : *ce bronze, en regardant le ciel, semble dire à Jupiter : Je soumets la terre à mes loix, et veux bien te laisser gouverner l'Olympe.* Ainsi Appelles, en peignant ce même conquérant dans l'*attitude* d'un Jupiter la foudre en main, avec l'*air* et le *regard* du maître des dieux, fit dire que son Alexandre étoit inimitable, comme celui de Philippe étoit invincible.

Le *goût* et l'*odorat*, susceptibles d'impressions qui occasionnent en nous des *sensations* agréables ou désagréables, par l'application immédiate des corps capables d'agir sur eux, ont rarement *action* dans la figure, eu égard aux *modifications* que ses parties peuvent recevoir de pareilles *sensations* : ces deux sens n'y agissent presque jamais que par l'*analogie* de ces *impressions* agréables ou désagréables avec les *sentimens* de plaisir ou de peine, de desir ou de crainte, éprouvés par l'ame dans ces différentes affections ; en conséquence de cette analogie, *les organes extérieurs du goût et de l'odorat, comme celui du toucher*, agissent et concourent avec ceux des autres sens à l'expression des sentimens supposés à la figure. Ainsi, dans l'Apollon *Pythien du Belvedère*, les *sentimens actuels* de mépris et d'indignation contre le serpent qu'il vient de tuer, se montrent par un léger mouvement du nez et de la bouche, précisément comme si cette statue ou le dieu qu'elle représente étoient légèrement

affectés des *sensations* causées par quelque *odeur* ou quelque *saveur* peu agréable ; le *motif* de cette expression s'expliquant par l'*attitude* et l'*action* de la statue, fait que l'esprit ne confond pas ces affections avec celles que produiroient les ébranlemens du goût et de l'odorat, et qu'il y reconnoît clairement le mépris et l'indignation qui font prendre à ces organes la forme la plus convenable à les lui faire comprendre.

L'*ouie* et la *vue* sont les organes propres de l'*attention* et de l'*intelligence*, comme le *toucher*, qui rectifie les erreurs de l'une et de l'autre, semble être l'organe propre du *jugement*. Les deux premiers, pour nous communiquer les impressions des objets éloignés, les approchent pour ainsi dire en cherchant à s'en rapprocher eux-mêmes, par les inflexions qu'ils donnent à la tête vers les endroits d'où viennent les *sons* et les *images visibles* auxquels on *fait attention* ou qu'on veut connoître : ces organes, mus par le sentiment *actuel*, déterminent ainsi l'action de la tête dans l'ordre et la mesure suivies par l'action des autres parties, avec lesquelles il accorde et concerte leurs mouvemens, dont il réduit, comme on voit, l'*expression* aux règles établies ci-dessus par rapport à ces dernières.

A la *planche 86 du premier volume* des *peintures* d'*Herculanum* (1), on voit un jeune homme dont le bras s'appuie sur l'épaule d'une femme de Centaure, tous deux se meuvent en cadence, ou plutôt sautent ensemble au son d'une *lyre* et des *crotales* ou *plateaux d'airain ;* le jeune homme frappe l'un de ces plateaux contre l'autre, suspendu en l'air par la Centaure : le genou droit de celle-ci se replie, sa jambe de ce côté a plus d'action que celle du montoir, parce qu'elle

(1) *Antiquités d'Herculanum*, par David, tom. I.

bat la mesure avec le pied, conjointement avec son compagnon; le temps de tous leurs mouvemens se règle sur cette mesure, à laquelle ils sont *très-attentifs* : *l'attention* fait prendre à la tête de la Centaure une légère inflexion, qui, la rejettant en arrière, *approche son oreille* de la lyre d'où part le son; sa bouche reste fermée, mais par l'action de ses lèvres, l'alongement du bas du visage et l'élévation des joues, on voit que ses dents sont supposées entr'ouvertes, comme quand on écoute des sons peu éloignés. L'œil de cette figure s'ouvrant autant qu'il est possible, comme il le feroit pour recevoir l'impression d'un objet fort distant ou peu éclairé, *exprime* l'attention la plus marquée au temps de l'air qu'elle exécute sur la lyre; le jeune homme de son côté, fixe la vue sur cet instrument, sa tête s'incline un peu vers les *crotales* qu'il fait résonner, sa bouche est ouverte, et son corps se courbe en se portant en avant pour suivre les mouvemens de sa compagne, et ne pas manquer la rencontre de la *crotale* qu'elle lui présente de haut en bas.

L'accord du mouvement des formes des organes extérieurs des sens avec les mouvemens de la tête, du visage et de tous les membres de ces deux figures, est tellement sensible, que si vous en ôtiez les bras, par exemple, vous ne concevriez plus la raison pour laquelle les têtes sont ainsi inclinées, et dès-lors une partie de l'expression seroit perdue; car vous ne pourriez connoître le *motif* de l'*action* et l'*objet du mouvement*, dont par conséquent il vous seroit impossible d'estimer la *mesure* : néanmoins la jambe droite de la Centaure se pliant pour marquer le *temps* des parties de cette action, et celle du jeune homme concourant à la même fin, ces deux figures, privées des bras, garderoient encore l'*expression* des mouvemens de la danse; mais on croiroit alors que ces mouvemens seroient supposés réglés seulement par le battement

de leurs pieds; et comme cette supposition seroit fausse, la raison de l'action de ces deux têtes resteroit incertaine, par conséquent indéterminée et d'une *expression équivoque*.

A la *planche 65 du livre d'Herculanum* (1), on voit une *danseuse* dans une attitude très-agréable; la direction de ses yeux, et la position de sa tête, un peu inclinée vers le côté d'où part le son de l'instrument sur lequel elle règle ses pas, indiquent le côté où il est censé placé; par l'agrément des mouvemens de cette danse, dans lesquels tout est gracieux, on sent que c'est un air doux et grave tout à la fois que cet instrument est supposé exécuter; mais à la promptitude des mouvemens des danseuses représentées *planche* 69 et 71 du même volume, on s'apperçoit qu'ils sont concertés sur un air dont la mesure, plus pressée et plus andante, exige une action plus vive. Aussi l'une est dans l'acte du saut, et l'autre dans celui de sauter en tournant. On observe dans les organes de l'ouïe et de la vue de ces deux dernières figures, la même attention et le même accord avec toutes les parties de l'attitude, que dans les sujets précédens; au moyen de ce concert de toutes les parties de l'attitude avec les organes des sens, les anciens parvinrent à exprimer, en quelque façon, jusqu'à la valeur des sons qu'ils supposoient être la règle de l'action de leurs figures, et dont on pourroit citer un très-grand nombre d'exemples.

De tous nos sens, la vue est celui qui nous communique les impressions des objets les plus éloignés, qui agit sur un plus grand nombre de ces objets, qui en conserve aussi plus long-temps les impressions. De-là vient qu'il est le plus *réactif* de tous les sens, et par-là même celui qui contribue davantage à l'*expression* des mouvemens de l'ame, et par con-

(1) *Antiquités d'Herculanum*, par David, Tome I.

séquent

seqnent à celle de la figure destinée à en paroître affectée. L'ouïe par lui-même est un sens *passif* et *muet*, mais il devient *réactif* par le moyen de la *parole*, d'où vient qu'après les *yeux*, les *lèvres* sont les parties de la physionomie qui concourent le plus à l'*expression;* et comme par l'accord du mouvement des formes des organes extérieurs de l'ouïe et de la vue, avec ceux du reste des parties de la figure, l'expression arrive en quelque façon à faire comprendre la valeur des sons sur lesquels elle mesure son action, ainsi, par les mêmes moyens, elle parvient à rendre presque jusqu'à la parole; ce qui fait dire à Pline qu'Aristide peignit un suppliant dont on croyoit presque entendre la voix : *Pinxit et supplicantem penè cum voce.*

L'œil tenant de plus près à l'ame que tous les autres sens, doit être l'organe dont l'expression peut le mieux se servir pour faire connoître les intentions, la volonté et la pensée supposée à la figure. Dans un petit tableau, *pag.* 83 *de l'Herculanum, Tome I,* une jeune Bacchante vient de sauter sur un Centaure, son genoux est posé sur sa croupe dont elle se fait un point d'appui, sa jambe droite lui presse le dos comme pour le pousser en avant; d'une main elle le saisit par les cheveux, comme pour diriger sa marche; de l'autre, elle tient un thyrse, dont elle veut le frapper pour le mettre au galop : la tête de cette Bacchante est courbée, son œil se dirige vers l'endroit où elle a *intention* de porter le coup, et son thyrse suit la même direction; de sorte que, si du centre de cet œil et de l'extrémité de ce thyrse, l'on tiroit deux lignes, elles se rencontreroient précisément dans l'endroit où elle *pense* frapper : par cet accord des mouvemens de l'œil, de la main, du bras et de toutes les parties de cette figure, l'artiste est parvenu à ne laisser aucun doute sur la *volonté* qu'il lui supposoit, et à rendre l'action la plus vive que l'on

puisse imaginer; car dans l'expression du saut de cette Bacchante, il en fait presque estimer la grandeur.

Comme cette figure, celle de l'un des lutteurs de Florence (1), vraisemblablement copiés en marbre d'après ceux qu'Aristodème fit en bronze, *exprime*, par l'accord du mouvement de sa tête et de ses yeux, l'endroit où il médite de porter un dernier coup à son adversaire terrassé, qui s'appuyant sur une de ses mains et sur son genou, fait tous ses efforts pour se relever.

Par ces exemples comme par ces principes, on voit que les organes extérieurs des sens, au seul moyen desquels on peut représenter le *caractère* et les *inclinations habituelles* de la figure, concourent aussi à en exprimer les *sentimens actuels;* mais ils ne parviennent à cette expression qu'au moyen du parfait accord de leurs mouvemens avec celui de toutes les parties employées dans l'attitude; si donc ces parties se trouvoient supprimées de la figure, comme elles le sont ordinairement dans les bustes et les têtes faites uniquement pour représenter des portraits, il seroit impossible d'exprimer le *sentiment actuel* par la seule action des organes, car dès-lors on manqueroit des moyens de faire sentir le motif et l'objet précis de ce sentiment : c'est la raison pour laquelle les anciens n'ont jamais entrepris d'exprimer aucune *passion actuelle* dans les têtes séparées du corps, mais seulement l'âge, la nation, le tempérament, les inclinations, enfin le *caractère* des personnes d'après qui les têtes étoient modelées. Mais dans les statues posées d'après le caractère, et faites à la ressemblance de ceux qu'elles représentoient, ces mêmes anciens en ont souvent exprimé les passions et les sentimens actuels, comme dans le Ladas de Myron et l'Alexandre de Lysippe, dont il a été parlé ci-dessus.

(1) Voyez le *Museum de Florence*, par David, Tome III.

Pour les mêmes raisons, l'art donna rarement du mouvement aux têtes placées sur des bustes; quand il leur en donna, ce fut, non pour *exprimer un sentiment actuel*, mais toujours pour *mieux représenter le caractère*. Ainsi les têtes des philosophes, des orateurs, des poëtes, sont très-souvent un peu inclinées en avant, parce que cette action est ordinairement celle des hommes qui pensent ou méditent. Dans les bustes de Caracalla, la tête est absolument tournée vers l'épaule droite; c'étoit sans doute la manière dont ce tyran regardoit dans sa colère; et comme elle exprime merveilleusement bien son mépris pour l'humanité et l'étrange férocité de son caractère, marquée d'ailleurs dans son regard comme dans tous ses traits, on l'employa avec succès dans ses portraits. La belle tête du Bacchus en bronze conservé à Portici, est penchée sur le côté, pour exprimer, comme nous l'avons dit ailleurs, une action assez ordinaire aux gens dont la tête est appesantie par la vapeur du vin; et comme on représentoit souvent Antinoüs sous la forme de Bacchus, ainsi que nous l'apprend Pausanias, lib. VIII, cap. 9, c'est, je crois, la raison pour laquelle on lui donna cette même attitude, comme on le voit dans une tête de bronze et dans un buste *héroïque* en marbre, conservés dans la *galerie* de Florence (1), de même que dans sa statue placée au *Capitole*.

L'expression de la volonté et de la pensée, se formant de l'accord des mouvemens des organes extérieurs des sens avec toutes les parties de l'attitude, si l'on supprimoit la tête de la statue, l'*expression* en resteroit *incertaine* et nécessairement *équivoque*; mais cette même *expression* ne pourroit manquer de devenir *nulle*, si en place de la tête faite pour la

(1) Voyez *Museum de Florence*, par David.

statue, on en substituoit toute autre, comme cela est malheureusement arrivé dans la *restauration* de la plupart des figures antiques, que cette alliance doit faire paroître froides et dépourvues de *sentiment* à ceux dont le jugement se fonde sur leur état actuel, plutôt que sur celui où elles étoient autrefois. Le Laocoon et l'Apollon du *Belvedère* sont généralement regardés comme des chefs-d'œuvres; si on leur suppose des têtes différentes, on pourra bien admirer l'art et la science employés dans les parties de leurs corps, en louer la beauté et l'exécution, mais il sera impossible de se former une juste idée de l'*expression* de leur ensemble, et de réparer cette perte par la *substitution* d'aucune des têtes antiques parvenues jusqu'à nous.

On doit dire la même chose des membres restaurés dans les anciennes statues. La position du genou ou de l'épaule d'une figure peuvent, en quelque occasion, indiquer celle de son bras ou de sa jambe, mais jamais celle des pieds et des mains; néanmoins ces deux parties contribuent souvent beaucoup à l'*expression*, elle ne peut manquer de se perdre dans leurs *restaurations*. J'en vais donner deux exemples : à la *plan. 86 du premier volume d'Herculanum* (2), un Centaure instruit un jeune homme à toucher la lyre; celui-ci cherche dans les yeux de son maître quelle est la corde qu'il doit faire résonner : la tête du Centaure est baissée, son air sérieux, méditatif et taciturne; de l'*index* il marque la *quatrième* corde, et pour lever toute espèce de doute à ce discours muet, son écolier *indique* cette même corde avec le doigt : si l'on suppose cette partie retranchée à sa figure, on ne pourra plus distinguer quelle est la corde précise désignée par le doigt effacé, le Centaure paroîtroit montrer la lyre en général, sans donner

(1) Voyez *Antiquités d'Herculanum*, par David, Tome I.

à comprendre précisément la corde qu'il veut désigner, l'objet qu'il a en vue, le vrai motif qui le fait agir, et ce qu'il prétend exprimer par le geste de sa main.

Une statue de grandeur naturelle en bronze, trouvée dans les excavations de *Portici* (1), représente un Faune ivre et couché sur une peau de panthère : il appuye le bras gauche sur une outre à moitié remplie; tous les traits de sa physionomie *expriment* avec une vérité singulière cette folle gaieté propre à la situation où elle se trouve; il sourit, son bras droit étendu en l'air s'y soutient avec peine; ses doigts du milieu, appuyés contre son pouce, et répondant à son sourire, sont dans l'action de s'échapper sur la paume de sa main pour faire cette espèce de bruit qui, chez les Grecs, comme encore aujourd'hui chez les Italiens, signifie, *tout m'est indifférent* : l'une de ses jambes s'étend machinalement, son pied qui se relève et ses doigts trépignent de joie; les vapeurs du vin obstruant dans son cerveau les principes du mouvement, font retomber les chairs de tous ses muscles du côté sur lequel il se panche, il n'en est aucun qui ne paroisse rempli de liqueur, et ne *caractérise* l'ivresse; en vain il semble tenter de se lever, une force supérieure l'oblige à rester couché, il paroît entre le sommeil et l'éveil. Cette figure est un chef-d'œuvre d'*expression* en son genre, mais sans le secours des doigts, des mains et des pieds, sans l'accord de leurs mouvemens avec celui des yeux et de la bouche, on ne reconnoîtroit jamais ni le *sentiment actuel*, ni la pensée qui la font mouvoir, et les plus habiles restaurateurs ne pourroient assurément deviner l'*expression* d'un tel sentiment, si toutes les parties qui concourent à la donner ne se fussent pas retrouvées avec l'ensemble.

(1) Voyez *Antiquités d'Herculanum*, par David, Tom. VII, planche 97.

Le *caractère* et le *sentiment* attribués à la *figure*, donnant aux anciens son attitude et la mesure de son mouvement, en fixoit par conséquent la *composition*. Le rapport du caractère et du sentiment actuel avec la *circonstance* où leur figure étoit supposée, leur fit souvent tirer de cette circonstance même de nouveaux moyens pour en augmenter l'expression. Ainsi dans le groupe de Niobé, les personnages sont affectés, comme on l'a vu, de sentimens, et posés en des attitudes convenables à leur *caractère*, à leur *état*, à leur *sexe*, à leur *âge* et à la *circonstance* dans laquelle Scopas les a supposés. Poursuivie par la colère des dieux, cette malheureuse famille devoit être non-seulement un exemple, mais encore un *monument* toujours subsistant de leur vengeance : on croyoit voir Niobé changée en pierre sur le sommet d'une montagne de Lydie, près de Méandre. « Je montai, dit » Pausanias, lib. I, sur le mont Siphyle, pour y voir cette » Niobé dont *on parle tant; la roche appellée de son nom* » en est voisine; à la regarder de près, elle ne ressemble en » rien à une femme éplorée, mais de loin elle paroit une » femme répandant des larmes et accablée de tristesse ». Ayant à rappeller l'idée de cette roche, et à représenter Niobé dans la *circonstance* où elle va être changée en pierre, et dans le moment où elle voit périr tous ses enfans, l'artiste a su *exprimer* dans la statue de cette mère infortunée une douleur si profonde, qu'elle en paroit insensible et comme hors d'elle-même. Son bras, le voile dont elle se couvre et son dos, sont disposés de manière qu'en la voyant par derrière, à quelque distance, elle paroit une grosse *roche* irrégulièrement taillée, comme l'étoient celles du mont Siphylo. Cette *composition*, sans toucher à la figure, sans en altérer les formes, sans en déranger la beauté, rend merveilleusement la fable, et satisfait à l'opinion qu'on avoit en

Lydie de la *transformation* de Niobé; l'une de ses filles paroît immobile, et comme *pétrifiée* par un effet de la terreur qu'elle éprouve; une autre se courbe, comme pour éviter les traits de Diane, mais elle semble ne pouvoir se relever; vous diriez que dans cette action, les muscles de son corps ont perdu leur élasticité, et commencent à s'endurcir en prenant une nature pierreuse: ce trait de génie si convenable au sujet, fait paroître à quelques-uns cette attitude forcée, ils disent que cette statue ressemble à la pierre; mais c'est précisément à la pierre qu'elle doit ressembler, par la sagesse et la grandeur des vues de cette savante *composition*. L'artiste, *changeant un peu la tradition* pour mieux en faire reconnoître l'esprit, profita de la *circonstance* où il supposoit ses personnages pour représenter les différens momens de leurs changemens dans une autre substance, et faire voir le passage de la nature humaine en celle d'un rocher. Quand ce groupe, dont les figures sont de différentes mains, étoit rassemblé dans l'ordre convenable, sur un plan plus élevé que le terrein d'où il devoit être vu, je ne doute pas qu'il ne représentât une suite de rochers qui, à mesure qu'on s'en approchoit, paroissoient se transformer en figures humaines et faisoient voir, par cette ingénieuse disposition, le moment qui précéda et celui qui suivit la métamorphose, dont ils exprimoient toute la progression. Les figures d'Apollon et de Diane, lançant leurs flèches, devant être placées sur des rochers encore plus élevés, aidoient encore à cette *composition*. Leurs statues, celles de Niobé et de ses quatorze enfans, avec le cheval trouvé avec elle, montrent que ce groupe devoit en avoir au moins dix-huit.

L'arrangement dont on vient de parler ne pouvoit subsister à Rome, où, suivant Pline, les Niobés furent placés dans le temple d'Apollon *Sosien*, situé vraisemblablement près de l

porte de Saint-Jean de Latran, car c'est là que Flaminius Vaccha dit qu'on les trouva de son temps, avec les lutteurs transportés depuis à Florence (1). Sosius, qui construisit ce temple, y plaça un Apollon en bois de cèdre, enlevé à *Seleucie*. Pline en fait mention, *lib. XIII*, *cap*. 11. Ce Sosius, ami de Lépide et de Gabinius, accusé de concussion, et défendu par Cicéron, environ cinquante-quatre ans avant notre ère, fut, comme eux, un des déprédateurs de l'Asie, d'où il enleva les statues des Niobés, probablement exécutées dans l'Asie-mineure quand Scopas y travailloit au temple d'Ephèse et au tombeau de Mausole, avec Briaxis, Timothée et Léocharès. Pline doute si ce groupe est de Scopas ou de Praxitèles; rien ne montre mieux le peu de connoissance qu'on avoit des arts dans le siècle où il écrivit, car par les médailles de Philippe, contemporain de Praxitèles, on ne peut douter que le style de ces statues ne soit plus ancien, et dans les têtes des deux filles de Niobé, comme dans celle de cette dernière, on observe la plus sublime beauté et les idées de l'art vers les temps de Phydias et de Polyclète. Suivant Pline même, Scopas fleurit vers la quatre-vingt sixième olympiade; il devoit alors être très-vieux, et avoir près de cent ans quand il exécuta la colonne du temple d'Ephèse et le groupe dont nous parlons; peut-être se contenta-t-il d'en donner les modèles, et d'en diriger l'ouvrage : trois ou quatre de ces figures, d'un style bien supérieur aux autres, semblent être de la main de ce grand artiste; mais son âge ne lui permettant pas de les exécuter toutes par lui-même, il en confia sans doute l'exécution à ses écoliers, ce qui rend raison de la grande inégalité qu'on observe dans leur travail.

D'après ce qu'on vient de lire sur la *composition* prise de

---

(1) Voyez *Museum de Florence*, par David, tome III.

la *circonstance* où la figure est supposée, on conçoit qu'elle devoit être celle de l'Alexandre Pàris d'Euphranor, dans lequel on admiroit qu'il eût *caractérisé* le juge des trois déesses, l'amant d'Hélène, et à la fois le meurtrier d'Achille : *In quo laudatur quod omnia simul intelligantur judex dearum, amator Helenae, et tamen Achillis interfector.*

D'après ces règles, Aristides de Thèbes *exprima* dans son tableau d'une ville prise d'assaut, une mère prête à mourir, qui sembloit *prévoir* et *craindre* que son enfant ne tirât du sang de ses mamelles, au lieu de lait : *Intelligitur sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem lambat.* C'est, je crois, ce que l'expression put jamais rendre de plus singulier et de plus délicat.

Sur ces principes de l'*expression* et les *exemples* tirés des monumens et des témoignages de l'art que le temps nous a ravis, en considérant la manière dont le Laocoon d'Agésander *exhale* le soupir échappé de sa bouche, et qu'il semble tirer du fond de ses entrailles, on peut concevoir comment étoit représenté le Ladas *haletant* de Myron; on peut aussi se former une idée de *l'expression* du lutteur *Mouffle* de Naucerus; on peut entendre enfin comment Parhasius parvint à peindre les deux *coureurs* Hoplitides, dont l'un étoit couvert de sueur, l'autre se sentoit haleter : *Alter in certamine ita decurrens, ut sudare videatur : alter arma deponens, ut anhelare sentiatur.*

Ces principes peuvent également s'appliquer à *l'expression des animaux,* car ceux-ci ont un tempérament, des inclinations propres, et sont capables d'affections et de passions qui influent sur leur caractère et leurs actions : l'application de ces maximes peut se voir dans le lion de *Barberini*, le sanglier de *Florence*, le taureau qu'on voit dans le palais *Calubrano* à Naples, le cheval et le lion

du *Capitole*, et dans les animaux représentés sur un très-grand nombre de pierres gravées; on peut juger de l'*expression* que les anciens leur surent donner par celle de l'aigle de Léocharès, qui sembloit, en enlevant Ganymède, sentir le prix de ce qu'il portoit, à qui il le portoit, et craignoit d'offenser de ses ongles, même les vêtemens du favori de Jupiter: *Sentientem quid rapiat in Ganymede et qui ferat, parcentem unguibus etiam per vestem.* Une belle imitation de cette statue se trouve dans la chambre qui précède la bibliothèque de Saint-Marc à Venise; mais l'original beaucoup plus grand en étoit à Rome, où du temps de Spon, l'on voyoit son piédestal dans la ville Médicis, avec son inscription. Pour arriver à une *expression* si différente de celle que notre sculpture sait donner, il falloit bien que celle des anciens se réglât sur des principes dont nous avons assurément peu de connoissance: plus ceux que l'on vient de voir paroîtront extraordinaires, plus il sembleront nouveaux, plus ils se rapprocheront de ceux des anciens. Ils nous découvrent pourquoi les Grecs regardoient ce qu'ils appelloient la manière de représenter le *caractère* ou les *mœurs*, comme la partie fondamentale de l'art; c'est ce que les Latins comprirent sous le nom de *sensus omnes*, et d'où vient que ceux-ci employèrent le mot *animus*, pour désigner en général la *pensée* ou le *sentiment*, dont l'activité, portée jusqu'à la *passion* qui *trouble* l'ame, prit chez eux le nom de *perturbatio*, destiné à rendre celui de Πόθον, dont les artistes grecs se servoient pour exprimer tous les dégrés du *desir*. De *l'expression* du *caractère combiné* avec le *sentiment actuel*, résultoit toute celle qu'on peut donner à une figure, et de cette combinaison sortoient, comme on vient de le voir, tous les principes de l'action et du mouvement, dont la *mesure* s'expliquoit par le *quanto quid à quod dis-*

tare beberet des Latins; ces termes, très-mal entendus par Pline, étoient assurément très-clairs dans les livres des Menechmes et d'Apelles, d'où il paroît les avoir tirés, car leur vrai sens se développe par les ouvrages mêmes des anciens : c'est-là que j'en ai cherché l'explication, comme dans un commentaire incapable de tromper; car si les maximes établies dans les livres de ces savans artistes étoient bonnes, si elles étoient vraies, si elles étoient utiles, elles doivent assurément se trouver employées dans les meilleurs ouvrages de sculptures, et les meilleures peintures de l'antiquité : on vient d'en voir l'emploi dans les plus belles statues encore existantes ou les plus fameux tableaux dont la description nous est restée.

De la beauté idéale.

LA Grèce, ses isles, l'Ionie et la Sicile, situées sous le plus beau climat du monde, semblent avoir été les pays les plus favorables au *génie* des arts, comme ceux où la *beauté* fut en même temps la plus commune et la plus estimée; c'est-là qu'on lui éleva des autels, qu'on lui accorda les prix les plus flatteurs et les honneurs les plus distingués. Dans ces mêmes contrées naquirent Homère, Anacréon, Sthésichore, Théocrite, qui célébrèrent dans leurs vers immortels cette *beauté* que Zeuxis, après lui Phydias, Polyclète, Apelles représentèrent sous les formes les plus sublimes, dans ces statues et ces peintures dont le temps même, en les détruisant, ne put jamais affoiblir la réputation.

Zeuxis, voulant peindre pour Crotone une *beauté* supé-

rieure à toutes celles dont cette grande ville lui fournissoit des modèles, et s'appercevant que la nature en a dispersé les principaux traits dans toute l'espèce humaine, osa le premier tenter de rassembler ces trésors épars, toujours partagés avec économie, et distribués avec épargne aux individus mêmes que la nature a le plus favorisés.

Accoutumé, comme nous l'avons dit en parlant du caractère, à réunir dans un même tout des formes de natures souvent très-différentes, l'art arriva facilement à combiner dans un seul sujet les plus belles formes empruntées de plusieurs autres; mais il parvint avec peine à les accorder ensemble, et ne put le faire qu'au moyen des proportions les plus exactes et les plus ingénieuses, prises de la théorie des *symétries* ou des *mesures comparées*. Par cette *alliance* et cet *accord*, il découvrit enfin la manière de former une *beauté composée* de toutes les autres. Ce nouvel être relatif qui surpassa la nature même, en la représentant dans toute sa perfection, n'exista que dans l'*idée* et les chefs-d'œuvres de l'art, dont il fut la plus étonnante comme la plus sublime découverte. De-là cette sorte de *beauté* créée par le goût et le sentiment, et dont toutes celles de la nature ne paroissent que des ébauches ou des copies, prit le nom d'*idéal*, ce qui fit dire à Denis d'Halicarnasse : *Ex multis itaque partibus pulcherrimum quodque animo comprehendens, ars construxit opus perfectae pulchritudinis* ideam repræsentans.

Les symétries des anciens comprenoient non-seulement le rapport que les parties de la figure doivent avoir entr'elles, mais encore leurs relations avec le tout. La première de ces raisons considérant les *mesures* ou les *proportions* de ces parties, fut appellée *analogie*; la seconde étant relative à leur *accord*, fut appellée *harmonie* : le dernier de ces rapports dépendoit nécessairement de l'autre, car l'*accord* des

parties avec leur *ensemble* résulte de la nature des *proportions* qu'elles ont entr'elles. Polyclète écrivit le premier sur les *symétries*, terme qu'il rendit au *plurier*, pour exprimer qu'elles se composoient des raisons dont on vient de parler, et dont on trouve l'indication dans la préface des *portraits* de Philostrate.

Par les livres de Cicéron et de Quintilien, sur l'art oratoire, comme par ceux d'Aristote et d'Horace sur la poétique, on connoît la *liaison* observée par les anciens entre les arts du dessin, la rhétorique, la poésie et la musique. Galien, dont les savans ouvrages sur la médecine se sont heureusement conservés, en écrivit plusieurs sur la philosophie, la grammaire et la rhétorique. Nicon de Pergame, son père, architecte instruit dans presque toutes les parties des mathématiques, vécut sous les règnes de Nerva et de Trajan : la Grèce fournissant alors aux Romains de très-bons artistes, on ne peut douter que les livres de Polyclète sur les *symétries* n'existassent encore, et que Galien, qui écrivit sur l'éloquence, ne les ait connus; il y puisa certainement *l'idée* de ce qu'il assure contistuer ou produire le *beau* par rapport à l'art : la *beauté du corps se tire*, dit-il, *de la symétrie de ses parties, comme il est écrit dans le canon de Polyclète.* Il ajoute ensuite, *car Polyclète, dans son commentaire, nous a donné toutes les raisons sur lesquelles sont fondées* les symétries, *et nous a confirmé ses préceptes par des exemples, en faisant une statue suivant les principes qu'il établissoit dans cet écrit; cette statue*, unie à son livre, *fut appellée le canon* ou la règle.

Ainsi, dans le temps même de Phydias, Polyclète, dont les ouvrages, au rapport de Strabon, *lib. VIII*, égalèrent ceux de ce grand maître, écrivit sur les moyens de parvenir à la *beauté sublime* qu'il avoit su donner à la statue de sa Junon

d'Argos. Dans ces livres, les préceptes se trouvoient unis à la représentation de la figure composée d'après eux, comme le furent depuis ceux de Léonard de Vinci, auxquels le Poussin ajouta ses dessins, pour mieux en faire sentir l'application.

Ces *commentaires* de Polyclète, malheureusement perdus aujourd'hui, ayant été regardés autrefois comme la *règle* constamment suivie depuis son temps jusqu'à celui des Antonins, Menechme, Xénocrates, Apelles, qui vécurent dans cet intervalle, ayant composé différens ouvrages sur les raisons de l'art, on ne peut douter qu'il n'aient contenu les principes de Polyclète sur les symétries, et nous les y retrouverions si le temps n'eût pas détruit ces écrits. Mais comme à son imitation, les plus habiles artistes de *l'antiquité* firent leurs statues d'après les règles établies dans ses livres, nous pouvons retrouver dans les plus belles statues *antiques* les *proportions* qu'il enseignoit devoir y entrer, et juger, d'après ces proportions, sur quoi se fondoit la théorie des principes renfermés dans les ouvrages des anciens sur les *symétries* et la *beauté idéale*, ainsi que nous avons essayé de le faire en parlant du *caractère*, de *l'expression* et de la *composition*. Pour cela, nous allons commencer par copier les proportions déterminées d'après les plus belles têtes de l'*antique* par M. Mengs, cité par M. Winkelman : quoiqu'établies dans une vue différente de celle qu'on se propose ici, ces proportions n'en serviront pas moins à ce qu'on y doit dire.

« On tire d'abord une ligne verticale qui doit être partagée
» par cinq sections : la cinquième partie est réservée pour les
» cheveux, le reste se partage en trois portions égales. Par
» la première de ces parties, on tire une ligne horisontale
» qui forme une croix avec la ligne verticale ; cette ligne ver-

» ticale, cette ligne horisontale doit avoir en largeur deux » parties des trois qui font la longueur du visage. Des points » les plus éloignés de cette ligne, il faut tirer des courbes qui » remontent jusqu'au point le plus élevé de la cinquième par- » tie réservée plus haut. Ces lignes forment ainsi l'extrémité » supérieure de la forme du visage. Une de ces trois parties » de la longueur du visage, se divise alors en douze parties; » trois de ces parties, c'est-à-dire la quatrième partie du tiers » du visage, doivent être portées des deux côtés du point où » les deux lignes se coupent, et les deux parties indiquent » l'espace compris entre les deux yeux. Cette même partie » sera portée sur les deux extrémités de cette ligne horison- » tale; alors restent deux de ces parties entre celle qui a été » portée sur le bout le plus éloigné de la ligne, et celle qui a » été portée sur le point de la section des lignes, et ces deux » parties indiquent la longueur d'un œil : une autre partie est » pour la hauteur des yeux. Il y a la même distance de la » pointe du nez jusqu'à l'incision de la bouche, de celle-ci » jusqu'à l'enfoncement du menton, et de cet enfoncement » à la pointe du menton. La largeur du nez contient une » semblable partie, mais la largeur de la bouche en a deux; » elle est donc semblable à celle des yeux. Si l'on prend la » moitié du visage jusqu'au cheveux, on aura la longueur » qui se trouve depuis le menton jusqu'au creux du cou ».

Ces rapports, quoique très-bien énoncés pour la *pratique* de l'art, doivent cependant l'être d'une manière différente pour faire connoître leur origine, et les vrais fondemens de la théorie qui les fit établir : les voici dans cet ordre relativement au visage. Ses trois parties principales, qui sont le front, le nez, et le menton, étant égales, chacune d'elles est par rapport aux deux autres comme 1 à 2, la plus grande largeur du visage est à sa hauteur comme 1 à 2 : le même rapport règne

entre les trois parties situées entre la pointe du nez et l'extrémité du menton; l'une est aux deux autres, prises ensemble, comme 1 à 2; l'espace du menton au creux du cou, est à la longueur totale du visage comme 1 à 2; l'intervalle qui sépare les yeux est à la longueur de chacun d'eux comme 1 à 2; la distance entre le *vomer* ou la cloison du nez vers le front, unie avec celle qui est entre le petit angle de l'œil et le contour du visage, est à la grandeur de l'œil comme 1 à 2, la hauteur de ce dernier est à sa longueur comme 1 à 2, la largeur du nez vers sa partie inférieure et celle de la bouche sont entr'elles comme 1 à 1; le rapport entre cette largeur du nez et la longueur de l'œil est comme 1 à 2; l'ouverture de l'œil et celle de la bouche, sont entr'elles comme 1 à 1. Il en est de même de toutes les parties doubles du visage, dont les mesures se fondent sur des rapports d'*égalité*; car elles sont chacune à chacune comme 1 est à 1, et leurs rapports sont évidemment les plus *symétriques* qu'on puisse concevoir.

Ces proportions, déterminées d'après les plus belles têtes *antiques*, sont manifestement celles que les anciens comprenoient sous le nom de *mensurae*; et comme ils divisèrent le *pied*, considéré comme *mesure*, en douze pouces, on voit qu'ils employèrent un douzième de la partie la plus apparente du visage pour en mesurer les formes; car si l'on observe bien ces divisions, on verra qu'elles se comparèrent toujours de trois en trois, de quatre en quatre, de six en six, de douze en douze: ainsi la *mesure fondamentale* du visage répondit à un *douzième* de sa hauteur. La proportion de cette *mesure* des grandeurs d'une partie à celle de l'autre, étant généralement établie, comme on vient de le voir, sur le rapport de 1 à 2, toutes les formes du visage devinrent *commensurables* par grandes *divisions*, avec celle qu'on en regardoit comme la mesure fondamentale; ainsi elles furent toutes *harmoniques*, et

et par conséquent *agréables*. Ces mêmes formes n'ayant pas de *mesure commune*, ou ne l'ayant que par des divisions peu sensibles dans la plupart des visages, ils manquent ordinairement de cette harmonie et de cet accord sensible qui, avec le choix des formes, en constitue la *beauté*.

Toutes les formes du visage, ordonnées suivant ces proportions, ayant entr'elles des rapports d'égalité, ou des rapports *semblables*, il devoit nécessairement avoir toute l'*unité* possible. Tous ces contours étant, d'un autre côté, formés de portions d'ellipse, qui est la moins uniforme et la plus variée des seules courbes régulières renfermées en elles mêmes; toutes les parties du visage étant d'ailleurs alternatives dans les plans parallèles ou perpendiculaires à son axe, quelques-unes étant plus ou moins saillantes, d'autres ne l'étant pas, ce qui varie les effets de la lumière dont elles sont éclairées; les couleurs des cheveux, celle des sourcils, des yeux, des lèvres, des joues, contrastant d'ailleurs l'une avec l'autre, le visage dessiné suivant cette méthode, avoit toute la *variété* dont sa constitution le rendoit susceptible sans en déranger l'*unité*.

Cette *variété* de formes, jointe à l'*unité* la plus grande dans l'*ensemble* qui les réunissoit, devint le fondement de la plus grande *beauté* qu'on puisse imaginer; car cette même *variété*, capable de détourner l'attention et d'altérer l'intérêt, se trouvoit balancée, et, pour ainsi parler, contenue par l'*unité* du tout, auquel chacune de ses parties se rapportoit. D'autre part, la monotonie qui pouvoit résulter de cette *unité*, trop simple pour intéresser et fixer l'attention, étoit interrompue par la *variété* des parties du même sujet. Une figure ainsi constituée se concilioit donc toute l'attention du spectateur par l'intérêt nécessaire qu'il y prenoit, d'où il arrivoit que le plaisir résultant des rapports qu'il y découvroit

sans peine, l'obligeoit bientôt à la regarder comme supérieure à tout ce qu'il avoit jamais vu de plus *beau* dans tous les individus de l'espèce humaine, dont la nature étoit réellement embellie par ces procédés de l'art.

La raison d'un à deux est, comme on vient de le voir, la loi fondamentale des proportions du visage dans les plus belles têtes *antiques;* cette loi fut choisie, afin que toutes les parties, en se distinguant les unes des autres, restassent en même temps dans le plus grand accord entr'elles; de tous les rapports imaginables, celui-ci étoit le plus capable de ménager ce double effet. Quant au visage destiné à faire la partie la plus apparente de la tête, il eut avec elle un rapport bien plus marqué, car il fut à sa totalité comme 4 à 5.

La tête n'est que la huitième partie du total auquel elle appartient. Avec l'avantage d'être située dans l'endroit le plus remarquable du corps, et de contenir un ensemble composé des parties les plus *harmoniques*, si on l'eût tenue plus grande, elle eût dominé dans la figure, dont l'*unité* se seroit trouvée dérangée; rendue plus petite, elle n'eût pas accordé avec la grandeur de cette même figure, et ce manque d'accord eût choqué; car il n'y a pas de partie dont la disposition soit plus sensible. Le défaut d'une tête trop petite fut caché dans les statues de Périclès par les artistes, qui, pour la plupart, le représentèrent avec un casque, comme Plutarque nous l'apprend.

L'*ensemble* de la figure, pour être aussi beau que sa constitution le permettoit, devant, comme celui du visage, se contenir dans la plus grande *unité*, et renfermer en même temps toute la *variété* dont ses formes le rendoient susceptible, elles devoient toutes être subordonnées et dépendantes de cet *ensemble*: c'est pourquoi elles furent aussi mesurées, ou sur des rapports d'*égalité*, ou sur des rapports *semblables;*

ces derniers furent cependant plus diversifiés que ne l'étoient ceux du visage, dont les formes étoient de leur nature plus capables de *variété* que celles du reste du corps; et comme on répara ce qui manquoit à la *variété* des formes par celle de ces rapports, on en eut de trois ordres différens, parmi lesquels les rapports d'*égalité*, qui sont les plus *symétriques*, et ceux d'un à deux qui sont les plus *harmoniques*, dominèrent de beaucoup sur tous les autres, ainsi qu'on va le voir.

Les termes où les bras peuvent atteindre, en s'étendant horizontalement, donnent les extrémités d'une ligne, dont la grandeur *égale* celle de la figure totale. Cette même *raison d'égalité* règne aussi entre toutes les parties doubles du corps et des membres; car la cuisse est égale à la jambe, et la hauteur du genou égale celle du pied, etc.

Le tronc se divisant en trois espaces égaux, à prendre depuis la fossette des clavicules jusqu'au-dessous des mamelles, de cette partie à l'*ombilic*, et de-là jusqu'à l'extrémité de l'os *pubis*, chacun de ces espaces est aux deux autres comme 1 à 2; le rapport de la largeur du *thorax*, prise de l'emboîture d'un bras à l'autre, est à la longueur du bras comme 1 à 2; la hauteur de la figure, du sommet de sa tête jusqu'à sa bifurcation, est ordinairement à sa hauteur totale comme 1 à 2; le rapport de la largeur du *thorax*, prise de l'emboîture d'un bras à l'autre, est à la longueur du bras comme 1 à 2; la hauteur de la figure, du sommet de sa tête jusqu'à la bifurcation, est ordinairement à sa hauteur totale comme 1 à 2: cette proportion est celle des coureurs ou stadyodromes, comme on peut le voir par la statue de l'Hercule *Pitti*; mais les *lutteurs* avoient quelque chose de plus dans la taille, comme il paroît par ceux qu'on a déterrés des ruines d'Herculanum; c'est la différence qui existe entre les hommes

de grande taille et les hommes les plus forts. La hauteur de la cuisse jusqu'au-dessous du talon est à celle de la figure entière comme 1 à 2.

La cuisse est au corps comme 2 à 3; la même partie, y compris le genou, est à la jambe, prise jusqu'au coude-pied, comme 4 à 5; le rapport de la jambe est à sa longueur totale, prise jusqu'au-dessous du talon, comme 4 à 5, après les rapports d'*égalité*; tous les autres, employés comme on vient de le voir, étant précisément ceux que l'ame apperçoit le plus aisément, sont pour cette raison même les plus capables de jetter de la *variété* dans l'ensemble, saos toucher à son *unité*.

M. de Buffon, en parlant de l'ouïe, observe que de toutes les comparaisons possibles de nombre à nombre, celles que nous faisons le plus facilement, sont celles d'un à deux, d'un à trois, d'un à quatre, etc. et de tous les rapports compris entre le simple et le double, ceux que nous appercevons le plus aisément sont ceux de deux contre un, de trois contre deux, de quatre contre trois, ect. ainsi nous ne pouvons pas manquer, en jugeant les sons, de trouver que l'octave est le son qui convient ou qui s'accorde le mieux avec le premier, et qu'ensuite ce qui s'accorde le mieux est la quinte et la quarte, parce que ces tons sont en effet dans cette proportion; c'est précisément, comme on vient de le voir, dans cette mêoe proportion que s'accordent le mieux les parties de la figure, puisque c'est effectivement d'après elles que sont déterminées les *mesures* des plus belles figures *antiques*, à l'*ensemble* desquelles on peut par conséqueot appliquer tout ce qui a été dit ci-dessus de celui du visage: l'expérience se joint donc à l'analogie pour nous montrer que l'idée de la *beauté* la plus sublime, et le *sentiment* du plaisir éprouvé à son occasion, ont leur principe

dans la nature et la régularité des proportions employées à la produire.

Ainsi les anciens, en cherchant à recueillir, d'après les plus belles proportions renfermées dans les différens individus, celles qui étoient les plus propres par leur union à constituer la plus grande beauté de l'espèce humaine, réussirent si bien, que d'une part ils trouvèrent les rapports les plus *symétriques*, et de l'autre les rapports les plus *harmoniques*, au moyen desquels ils construisirent des figures originales, infiniment supérieures en beauté à toutes celles qu'on peut voir, et trouvèrent pour ainsi dire le modèle même de la nature la plus parfaite : bien que l'espace et le temps, les formes et les sons, soient de nature très-différente, ils nous firent voir que les mêmes proportions leur conviennent également, et produisent les effets les plus agréables à la *vue* comme à l'*ouïe*; les mots employés dans leur musique et leur peinture, pour marquer l'alliance des *sons* ou des *teintes*, les expressions, *ton*, *couleur*, *harmonie*, communes au langage des musiciens et des artistes grecs, montrent qu'après être arrivés à ces proportions, ils en reconnurent la source, et sentirent très-bien l'analogie sur laquelle elles étoient fondées.

De très-belles têtes antiques ont la largeur du nez égale au tiers d'une des trois grandes divisions du visage, et la largeur de la bouche s'y trouve être de deux tiers; alors cette largeur est à celle de l'œil comme 3 à 4, et la largeur du nez est à l'ouverture de l'œil comme 2 à 3; ces rapports n'étant pas moins *harmoniques* que les précédens, nous montrent que les anciens ne s'écartèrent jamais de ces proportions, même en les variant quelquefois.

Les formes de la figure humaine étant prescrites par sa constitution, même d'une manière fixe et précise, leur *beauté*

consiste en premier lieu dans *l'exactitude* et *l'accord* de leurs *mesures,* que l'art, comme on vient de le voir, sut déterminer; secondement, dans le choix de leurs *contours*, dont le goût, l'étude et la vue de la belle nature firent aisément apprécier le mérite et l'élégance.

Ainsi que les *contours* du visage, ceux de toutes les parties du corps et de toutes les formes étant décrits par différentes portions d'*ellipse*, courbe qui, comme le cercle, a la *propriété* d'annoncer toujours les points qui suivent ceux où elle est interrompue, cette *propriété* dut faire connoître à l'art la possibilité de ménager ses *contours*, de manière à promettre et annoncer ce qui venoit après eux, et à laisser voir les parties mêmes qu'ils cachoient, comme si les extrémités de la figure se contenoient ou se *contournoient* pour ainsi dire elles-mêmes : *Ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se, ostendatque etiam quae occultat;* une maxime si profonde, clairement énoncée dans le trente-cinquième livre de Pline, auteur fort obscur, quand il parle des vues et des opérations de l'art, me semble prise mot pour mot des livres qu'Apelles composa pour l'instruction de Persée, son disciple; car elle peut contribuer beaucoup à former cette grace dans laquelle ce maître se vantoit de surpasser tous les autres; elle se pratique dans la peinture par le *sentiment* que l'on donne aux *contours*, et dans la sculpture, par la manière dont on les dispose pour montrer, non seulement les formes qu'ils terminent, mais encore ce qu'elles recouvrent, et les parties auxquelles elles tiennent.

Les formes étant déterminées par la *constitution* de la figure, tous les individus qui composent l'espèce humaine ont une ressemblance nécessaire entr'eux; et comme la nature ménagère n'accorda jamais à aucun homme toute

la *perfection* de la *beauté*, aussi n'en a-t-elle pas totalement privé ceux mêmes qu'elle semble avoir le plus maltraités, et sûrement il n'en existe pas un dans l'état de santé, quelque laid qu'on puisse jamais le supposer, qui ne possède au moins quelque *trait* dont la *beauté* se feroit sentir s'il étoit accordé avec d'autres de la même nature, et si son effet n'étoit pas détruit par *l'incommensurabilité* ou la *dissonance* des parties auxquelles il se trouve allié. Grand nombre de ces individus possèdent une plus ou moins grande quantité de ces sortes de traits, absorbés par l'irrégularité de ceux qui les avoisinent, ou par le défaut de leur accord entr'eux : les figures les plus belles sont celles où, se réunissant en plus grand nombre, ces traits sont les plus *commensurables* ou les mieux *accordés*, celles-ci rassemblent avec avantage les différentes formes de *beauté*, vainement éparses et employées inutilement dans toutes les autres.

Ainsi quand, pour peindre la figure d'Hélène, Zeuxis, au rapport de Cicéron, choisit parmi toutes les filles de Crotone celles qui lui parurent les cinq plus belles, on peut dire qu'il assembla dans la figure de cette Hélène presque tous les traits de *beauté* répandus dans les individus du sexe de cette grande ville, très-abondante en beaux modeles. Chacune des statues exécutées à Olympie, à Delphes, et dans les principales villes grecques, d'après des athlètes de tous les âges, c'est-à-dire d'après les hommes les mieux constitués, les plus exercés, et les plus beaux de tous les pays habités par les Grecs, étoit dans le cas de l'une des cinq filles élues par Zeuxis; et lorsqu'un artiste, comparant avec la nature les beautés renfermées dans plusieurs de ces statues, faites en différens temps et en différens lieux, les réunissoit ensuite dans un modèle, on peut dire qu'il y rassembloit les plus beaux traits et les mesures les plus parfaites de la beauté de ces

différens âges, de ces différens temps, et des divers pays de la Grèce. Et comme le nombre de ces beaux traits et de ces mesures les plus harmoniques, est assurément limité, les recherches faites par cette méthode durent nécessairement finir par la découverte d'une figure dans laquelle se trouvèrent renfermées les plus belles proportions et les plus beaux traits de toutes les autres; ces proportions durent encore être les meilleures et les plus justes de toutes celles que la nature, ainsi combinée, pouvoit fournir. Telle fut la statue du Jupiter Olympien de Phydias, dont la *beauté* répondoit si bien à la *majesté* du dieu, qu'elle sembloit, dit Quintilien, avoir encore ajouté quelque chose à la religion des peuples: *Cujus pulchritudo adjecisse aliquid etiam traditae religioni videtur, adeo majestas operis Deum aequavit.*

Ce ne fut donc pas la théorie des proportions *harmoniques* qui fit découvrir les proportions les plus convenables à former la *beauté idéale*; leur découverte résulta d'une longue suite d'observations bien entendues, et faites sur un très-grand nombre de sujets bien choisis, desquels on emprunta ce que chacun avoit de plus *beau* dans les *mesures*, pour le rapporter à un tout qu'on se proposoit toujours de rendre le plus *beau* possible. Ces mesures, adoptées par un goût très-épuré, et déterminées avec un très-grand discernement, donnèrent à la fin les proportions les plus agréables, qui, par-là même, se trouvèrent être les proportions *harmoniques*, et l'on parvint aux règles de *l'harmonie* des *mesures*, plutô par le sentiment du vrai et du beau, que par la connoissance de la théorie et des principes sur lesquels ces règles sont fondées.

Quand les anciens arrivèrent à la découverte des proportions convenables à la *beauté idéale*, leur analogie avec les proportions *harmoniques* servit à prouver qu'ils avoient incontestablement atteint au but de l'art, et l'impossibilité de

trouver une *beauté* supérieure à celle qui résulta de ses proportions. Elle nous sert maintenant à démontrer que l'art des Grecs ne peut en aucun temps, ni en aucun lieu, ni par aucun moyen, être surpassé. Eh, comment le seroit-il? quel pays, quel peuple, quel prince pourroit jamais lui fournir les secours et les encouragemens qu'il trouvera dans la Grèce au temps dont on parle ici; victorieuse des Sybarites, contre lesquels elle avoit conduit une armée de soixante mille hommes, Crotone étoit alors, comme le dit Cicéron, l'une des villes les plus opulentes et les plus heureuses de l'Italie : *Crotonae quondam cum florerent omnibus copiis et in Italia cum primis beati numerarentur;* peuplée de plus de six cent mille habitans, selon le calcul de M. de Montesquieu, cette ville, dans la vue de posséder un beau tableau, après avoir fait voir à Zeuxis ses beaux jeunes hommes dont il admiroit la beauté, offre de lui en faire voir les sœurs; elle confie à sa discrétion, à sa probité, à son honneur, les plus belles filles qui se trouvoient dans une si grande multitude; il en choisit cinq à son gré, pour étudier la nature d'après elles; ces filles se tiennent honorées de son choix, et ce choix fut regardé comme si honorable, que beaucoup de poëtes célébrèrent dans leurs vers les noms de celles qui obtinrent préférence : *Ille autem quinque delegit quarum nomina multi Pœtae memoriae tradiderunt : quod ejus essent judicio probatae, qui verissimum pulcritudinis habere judicium debuisset, Tull. de invent. lib. II.* Quelle ville pourroit jamais offrir une telle manière de penser, et fournir de pareils moyens à un artiste pour un motif semblable? et quand cette ville se trouveroit, qu'en pourroit-il résulter de plus avantageux par rapport à l'art?

Comme on confia la beauté même à la probité de Zeuxis, on confia des richesses immenses à l'honnêteté de Phydias.

L'Elide, très-petite province du Péloponèse, lui mit en main les sommes nécessaires pour faire son Jupiter olympien; le corps étoit en ivoire, les draperies en étoient d'or. Suivant Hygin. *fable* 223, ce Jupiter assis sur un trône, avoit soixante pieds de hauteur, debout il en eut donc eu soixante et douze, sa tête devoit être de neuf pieds de grandeur, et ses pieds en devoient avoir douze; c'est deux fois la grandeur d'un très-grand homme. Cette prodigieuse statue tenoit en main une figure de la Victoire, également exécutée en or et en ivoire; à la juger par celle de la Victoire que soutenoit la Minerve du Parthénon, dont Pausanias nous donne la mesure, elle avoit onze pieds six pouces de hauteur. Ce n'étoit pourtant, ni la richesse immense, ni la grandeur prodigieuse qu'on admiroit dans ce morceau singulier, mais la seule *beauté*. La Minerve, également d'or et d'ivoire, faite par le même Phydias pour Athènes, étoit moins grande que son Jupiter olympien; mais, au rapport de Pline, elle avoit encore vingt-six coudées ou trente neuf pieds de haut; on la plaça dans un temple appellé *Hécatompedon*, parce qu'il n'avoit que cent pieds de longueur. Ce temple coûtoit néanmoins dix mille talens attiques, dit M. le chevalier de Jaucourt, dans l'encyclopédie, *article Parthenon*, « c'est-à dire plus de quarante millions de notre monnoie, à raison de 187 livres sterling 10 schelling le talent »; d'où l'on peut juger des sommes employées dans une telle statue, car elle faisoit assurément le principal ornement de son temple, et sa valeur devoit surpasser celle de tous les autres pris ensemble.

Winckelmann, sur la foi de Cédrénus, croit que ce Jupiter olympien de Phydias existoit encore à Constantinople lorsqu'elle fut prise par les Français et les Vénitiens en 1204; cela étant, l'or employé dans cette figure, où la valeur du travail surpassoit de beaucoup celle de la matière, en aura causé la

destruction ; car quand une fois l'or de sa draperie fut enlevé, ce qui restoit en ivoire ne produisant plus aucun effet, et ne pouvant être d'aucun usage, sera resté abandonné : de sorte qu'il n'en existe pas même le moindre fragment. On trouve la description de cette Minerve et celle de ce Jupiter, dans le premier et dans le sixième livres de Pausanias, qui les avoit vus; tous les auteurs grecs et latins, Aristote, Platon, Cicéron, Diodore de Sicile, Hygin, Strabon, Sénèque, Pline, Plutarque, Lucien, Quintilien, et beaucoup d'autres, en parlent avec la même admiration ; je les cite, afin qu'on ne croye pas qu'avançant des choses si peu comparables avec tout ce que nous avons de plus riche et de plus beau, je dis des choses peu vraisemblables. J'ajouterai encore que la Grèce, l'Ionie et la Sicile, pouvoient montrer un assez grand nombre de ces sortes de statues, parmi lesquelles plus de vingt étoient en or, quoiqu'elles fussent de grandeur naturelle.

Il paroit donc certain que dans aucun temps, ni dans aucun pays, l'art n'eut les secours et les moyens de se signaler comme il les eut en Grèce entre la soixante et quatre-vingt-dixième olympiade. Zeuxis, Phydias et Policlète y vécurent alors avec les hommes les plus distingués dans tous les genres : Ictinus, qui fit les portiques du temple d'Eleusis, et construisit le Parthénon d'Athènes avec Callicrates, Carpion qui écrivit sur les proportions de ce temple, furent avec Policlète même, dont on voyoit le plus beau théâtre du monde à Epidaure, les plus célèbres architectes de la Grèce : Panénus, Parrhasius, Polygnote, Mycon, Bœthus de Carthage, Mys, Calamis, Pharsdmon et beaucoup d'autres, se distinguèrent dans la peinture, la gravure et la sculpture ; ils furent contemporains d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripides, de Simonides, d'Empédocles, d'Hérodote, de Pindare, de Corinne, qui perfectionnèrent l'éloquence, la tragédie, et portèrent la poésie

lyrique au plus haut dégré. Ils purent converser avec Anaxagore, Zénon, Hippocrate, Socrate, Platon, dont les noms font tant d'honneur à la philosophie; ils vécurent enfin avec Miltiades, Cimon, Aristides, Thémistocle, Léonidas, Tucydide, Xénophon, célèbres par leurs grandes actions, et ces derniers par les écrits qu'il nous ont laissés. Phydias fut le confident de Périclès, il vit Alcibiades et beaucoup d'autres grands personnages, auxquels on le comparoit lui-même. La conversation de tels hommes, les glorieux évènemens dont il fut témoin, les louanges universelles que ses ouvrages lui attirèrent, élevant son ame et sa pensée jusqu'aux choses les plus sublimes, mirent l'art en état d'y arriver. Conduit par des circonstances si favorables à sa perfection, mais suivant la pente des choses humaines, qui, parvenues à leur plus haut point, ne peuvent s'y soutenir, et commencent à décliner insensiblement, l'art ne put se conserver long-temps dans ce dégré de sublimité qu'il avoit atteint; et quoiqu'embelli par les graces qu'il acquit sous le ciseau de Praxitèles et de Lysippe, comme par le pinceau d'Apelles et de Protogènes, il perdit néanmoins de cette grandeur, de cette prééminence, de cette majesté dont parle Denis d'Halicarnasse, et qui, suivant Quintilien, rendirent Phydias plus propre à représenter des dieux que des hommes : *Phydias tamen diis quam hominibus effingendis melior artifex traditur.* Tels étoient les ouvrages, qu'au rapport de Platon, les *connoisseurs et ceux qui ne l'étoient pas, les trouvoient également beaux; les voir* et les admirer, étoit la même chose, dit Cicéron, *ut Phydiae signum simul aspectum et probatum est;* telle fut enfin la beauté de son Jupiter, qu'elle fit dire à Arrien, que de son temps on mettoit au nombre des malheurs celui de mourir sans avoir vu le Jupiter de Phydias.

La Minerve du Parthénon d'Athènes ayant trente-neuf pieds

de hauteur, et le pied de la figure en étant la sixième partie, celui de cette Minerve devoit avoir une toise et six pouces de longueur. Elle soutenoit d'une main la statue de la Victoire, dont parle Arrien, et à laquelle Pausanias donne près de quatre coudées ou une toise de hauteur; cette Victoire n'étoit donc pas à dix pouces près aussi grande que le pied de la figure principale; et malgré sa grandeur, elle étoit avec elle dans la proportion nécessaire pour faire un grand effet, sans néanmoins déranger l'*unité* résultante de l'accord de ses proportions, et qui constituoit sa beauté. Il en fut de même des figures du bouclier de cette Minerve où Mys avoit gravé le combat des Amazones, sur les dessins de Parrasius, car ce bouclier étant, suivant l'usage des Grecs, égal au corps ou aux trois dixièmes de la statue, devoit avoir moins de douze pieds de diamètre, et ses figures n'étant pas de plus de cinq pieds, ne pouvoient influer sur un *ensemble* de trente-neuf. On juge par ces proportions que l'effet de l'*unité* parut si important, qu'on se fit une loi de la conserver, même dans les parties accessoires. Saint Augustin qui, vers l'an 384, enseigna la réthorique à Milan, où vraisemblablement il écrivit un livre, aujourd'hui perdu, sur le *beau*, paroît avoir extrait de ceux des anciens cette maxime fondamentale, que toute la forme de *beauté* consiste dans l'*unité, omnis porò pulchritudinis forma unitas est.* L'accord des propositions dont elle résulte ne permettant à aucune des parties de la figure de prévaloir sur les autres, chacune restant subordonnée au tout, l'œil n'étant pas plus attiré sur une de ces parties que sur tout autre, chaque trait paroissant fait pour l'ensemble, s'y trouvant à sa place de la manière dont il y doit être, pour faire sentir son usage dans la figure, l'esprit satisfait par cet ordre de choses, découvrant aisément le moyen et la fin, n'a-

voit rien à desirer; et tel étoit l'effet de cette *harmonie* qui conservoit l'*unité* de l'*ensemble*, et forçoit l'œil à ne pas le diviser par parties, que Sénèque, epist. 33, dit positivement: Une belle femme n'est pas celle dont on loue la cuisse ou le bras, mais celle dont l'aspect enlève toute l'admiration que chacune de ces parties mériteroit: *Non est formosa mulier cujus crus laudatur aut brachium, sed illa cujus facies admirationem singulis partibus abstulit.*

L'art, à force de *comparer* les rapports des différentes parties du corps entr'elles, réussit à faire une *figure* ressemblante à celle de l'homme; il fit ensuite, en *comparant* les grandeurs proportionnelles de ces parties, *des figures semblables à leur modèle, quoique plus grandes ou plus petites que lui*, par la *comparaison* des formes, relativement au *sentiment habituel* de la figure; il sut lui donner un *caractère* particulier et les rapports *comparés des mouvemens* dont ces mêmes formes étoient susceptibles, eu égard au *sentiment actuel* qu'on supposoit à la figure, en déterminant l'*expression*, les *mesures* et les *formes* rassemblées dans un modèle; mais prises en *comparant* celles d'un très-grand nombre de sujets les plus forts, les plus *vigoureux*, les plus *souples*, les plus *agiles*, ou les plus *beaux*, firent connoître les proportions les plus propres à *caractériser* chacune de ces différentes qualités unies ou séparées les unes des autres, et l'on eut par des moyens semblables de *comparaison* des proportions relatives au *caractère* comme à la *beauté*, et des formes convenables à l'une ou à l'autre: l'emploi de ces *proportions* et de ces *formes caractéristiques*, donna le moyen de représenter diversement un athlète distingué par sa force et sa vigueur au penthatle, comme celui d'Agasias d'Ephèse, par sa souplesse, si bien caractérisée dans les deux lutteurs de la

galerie de Florence (1), par son agilité à la course, comme on le voyoit dans le Ladas de Myron, ainsi que dans l'Apollon Pythien du *Belvedère*, et quelquefois par son aptitude à plusieurs de ces exercices, comme on le remarque dans l'Hercule de *Pitti*, qui est également bien disposé pour la course et le pugilat.

Par le choix de ces proportions, relatives au *caractère*, et en même temps à la *beauté*, l'art put faire reconnoître un Pigmée haut d'un pied dans une statue colossale, et donner l'idée d'un héros de grandeur supérieure à la stature humaine, par une figure d'une hauteur très-médiocre : un tel emploi des mesures, dont l'accord en ces différens cas étoit fondé sur les règles les plus précises de symétries, et sur la variété que l'on peut donner aux rapports des parties entr'elles, sans toucher cependant à leur harmonie, prouve la grande connoissance qu'avoient les anciens de la nature, et des véritables ressources d'un art capable de renfermer un grand tout dans un petit espace : *Magni artificis est*, dit Sénèque, *epist. LIII*, *clausisse totum in exiguo*.

Ayant parlé des principes suivant lesquels on trouva les formes propres à rendre le *caractère*, et venant de montrer la théorie de ceux par où l'on parvint à la *beauté idéale*, au lieu de m'étendre sur les différens rapports des mesures et des formes appropriées aux différens caractères, je vais en justifier l'usage fait par les artistes grecs, et me servirai pour exemple d'un de leurs monumens décrits par Stace Papinien, qui l'avoit vu.

Les anciens ornoient leur tables, ainsi que nous le faisons encore à présent, de petites figures exécutées en métal, ou même en plâtre et en terre coloriée comme nos porcelaines,

(1) Voyez *Museum de Florence*, tome III, de David.

car on en voit encore une de cette espèce parmi les antiquités tirées des ruines d'Herculanum (1); les plus grands maîtres ne dédaignèrent pas de se prêter à ces sortes d'ouvrages, puisque Lysippe, entr'autres, fit un Hercule en bronze, auquel cet usage fit donner le nom d'*Epitrapezius*, ou Hercule *à mettre sur la table*. Dans cette statue d'un *pied de hauteur*, en employant *des proportions* convenables au *caractère* de ce héros, l'artiste sut faire connoître sa *grandeur colossale* : *Sylvar. lib. V.*

Pariterque gertamina Mentæ
Fingere et ingentes *animo versare* Colossos.

Par le *choix des formes mesurées sur ses proportions*, la *majesté* du dieu étoit si bien exprimée, qu'il sembloit s'être montré à Lysippe, et lui avoir permis, comme le dit Stace, de le voir en *petit*, même en lui faisant sentir toute sa *grandeur*.

Tantus honos operi, firmosque inclusa per Artus
Majestas Deus ille Deus, se seque videndum
Indulcit Lysippe tibi. Parvusqua vidari,
Sentiriqua ingens.

Au moyen du *caractère* résultant de ces *formes* et de ces *proportions* relatives à lui, bien que dans une figure *d'un pied de hauteur*, le sculpteur avoit rendu reconnoissable le héros dont la poitrine étouffa le lyon de Némée, les bras qui domptèrent *Anthée*, et qui brisoient les rames du navire *Argos*,

et cum mirabilis intra
Stet mensura pedem, *tamen exclamare libebit.*
(Si visus per membra feras) hoc pectore pressus,
Vastator Nemees : hæc exitiale ferebant
Robur et Argos frangebant brachia remos :
Hoc spacio tam magna brevis mendacia formæ.

(1) Voyez *Antiquités d'Herculanum*, par David.

Par

Par un pur effet du hasard, en cherchant à *personnifier* Bacchus, la sculpture découvrit, comme on l'a dit ailleurs, le *caractère* toujours employé depuis dans les figures de ce dieu; mais le raisonnement et l'envie de donner une forme *visible* à la *divinité* même, lui firent rechercher la *beauté idéale;* et ce fut à mon gré une grande et magnifique idée que celle de représenter la divinité sous la forme de la *beauté la plus sublime,* car elle est, de toutes les choses connues, celle qui semble approcher davantage de la *divinité,* comme celle qui, par la douceur de sa puissance, se concilie le plus d'amour et de respect.

Une telle *beauté,* supérieure par le mécanisme de sa constitution à celle de l'humanité, dont toutefois elle conservoit les formes, étoit bien propre à représenter la figure de ces hommes qu'on supposoit être devenus des dieux; c'est effectivement l'idée que fait naître la figure de l'Apollon du Belvedère. Cependant, cette *beauté* étant fondée sur les rapports les plus exacts, et ne pouvant y avoir qu'un seul ordre de *proportions,* les plus *belles* et les plus *parfaites* de toutes ces dernières, une fois trouvées et suivies, rendirent nécessairement *uniforme* et toujours *ressemblante à elle-même, la beauté qui en résulta;* voilà pourquoi la tête de Niobé, formée sur cet ordre de rapports, ressemble beaucoup à la tête de Junon, et ne diffère de celle de ses filles que par l'âge seulement.

Dès qu'une fois la *beauté idéale* fut considérée comme le *type* d'après lequel on devoit représenter la *divinité,* on regarda tout ce qui pouvoit l'altérer, pour quelque raison que ce soit, comme ne devant paroître ni dans les *actions,* ni sur les visages des dieux.

Ainsi les *passions* dont l'agitation trouble l'ame des hommes, dont l'activité se fait sentir dans toutes les parties du

corps, qui, par leurs secousses, en ébranlent l'économie, et se peignent plus particulièrement dans les traits du visage, altérant par leurs émotions l'*harmonie* des formes, et par conséquent la beauté, l'obligation où l'on s'étoit mis de la conserver conduisit naturellement à l'idée sublime de *représenter les dieux comme des êtres incapables d'être mus par aucune passion;* en cela la sculpture des Grecs raisonne bien mieux que leur mythologie.

Néanmoins les *passions* ou les *sentimens* étant les causes principales auxquelles se rapportent les mouvemens de la figure, celles des dieux, représentés sous des formes humaines, devant nécessairement se mouvoir sans toutefois montrer agir par l'effet des passions, de ces ménagemens à garder dans les représentations que l'art en devoit faire, résulta cette majestueuse idée, que *les dieux agissant par la pensée, pour les représenter dignement, on devoit tirer d'elle les principes de leurs mouvemens.*

Dès lors même il dut y avoir un rapport marqué entre la *pensée* du dieu qui *agissoit*, et l'*action* de toutes les parties du corps du dieu qui *pensoit*. Ce rapport nécessaire dut être tellement indiqué que l'*action* fit clairement connoître au sculpteur étonné la pensée du dieu qu'il contemploit.

Phydias sut exprimer cette pensée divine dans son Jupiter Olympien, qu'au rapport de Pline personne n'osa jamais imiter, *quem nemo aemulatur;* elle fit comparer ce Jupiter à celui d'Homère, qui, d'un mouvement de sa tête, ébranloit tout l'Olympe; la vue de cette statue sublime fournit à Horace cette sublime image :

Cuncta supercilio *moventis.*

Image différente pourtant de celle d'Homère, et manifestement prise de la sculpture, qui, ne pouvant donner de

mouvement réel aux têtes de ses figures, y supplée par l'intention qu'elle exprime daus le sourcil, et qu'elle fait passer dans l'ame du spectateur. Horace étoit homme de goût, il avoit voyagé en Grèce, il y combattit à Philippes; il avoit donc vu les chef-d'œuvres de Phydias, dont on reconnoît le Jupiter à la peinture qu'il en fait :

Nec viget quicquam simile, aut secundum.

Le hasard ne conduisit assurément pas le ciseau de cet immortel artiste, des principes semblables à ceux que l'on vient de voir dirigèrent son esprit et sa main lorsque, par un nouveau miracle, il produisit la Minerve que Périclès plaça dans le *Parthénon*; on le reconnoît encore dans ce que dit Horace, lorsque, rompant l'ordre mythologique, il assigne à Pallas le second rang après Jupiter, pour montrer celui qu'occupoit parmi les statues celle que Phydias en avoit faite.

Proximos illi tandem occupavit
Pallas honores.

Les pensées des dieux, qui, dans les principes de la sculpture, ne pouvoient être mus par aucune passion, étant par là même très-relevées, mais très-simples de leur nature, l'*action* qui devoit y correspondre fut nécessairement *grande* et *simple*, et par conséquent *majestueuse*. Cette *action* fut déterminée, car la différence des *caractères* peut bien donner plusieurs *actions* pour exprimer un *sentiment*, une *affection*, une *passion* de l'ame, mais il n'y en peut jamais avoir qu'une seule pour rendre la *pensée* conçue par l'esprit, c'est l'attitude. La *pensée* par rapport à l'art a donc cela de commun avec le caractère, que, comme lui, elle détermine l'attitude, mais elle en diffère par ses effets, en ce qu'il n'y a qu'une seule attitude capable d'exprimer une même *pensée*, et qu'il peut y en avoir plusieurs pour exprimer un même

T 2

sentiment ; elle en diffère encore plus en ce que la *pensée* n'a de rapport qu'à l'*action* générale du corps, c'est-à-dire à l'*attitude*, au lieu que le *sentiment* a rapport avec toutes les parties qui peuvent contribuer à l'exprimer. Ce qui vient de ce qu'excepté les yeux, le front, la bouche et le nez, il n'y a pas une seule partie du corps, prise en particulier, qui puisse contribuer directement à *l'expression* de la *pensée*, au lieu qu'il n'y en a aucune qui ne puisse concourir à celle du *sentiment*.

L'*action* des parties du corps ne contribuant à l'*expression* de la *pensée* que par l'*attitude*, les *draperies* ne pouvant par conséquent rien voiler de l'*action* particulière des parties, il arriva de-là que l'on représenta tous les dieux indifféremment nus ou habillés. Praxitèles donna aux habitans de Cos le choix de ses deux Vénus, dont l'une, qui alla ensuite à Gnide, étoit *nue*, et l'autre, qui étoit *vêtue*, fut préférée, quoique la *beauté* de la première fût infiniment plus grande que celle de l'autre.

Par la raison de la différence existante entre l'*expression* de la *pensée* et celle du *sentiment*, les héros agissant par ce dernier furent représentés nus, dans ces statues que Pline appelle Achilléennes, et cela, parce que toutes les parties du corps de ces statues pouvant contribuer à exprimer les *sentimens* qui faisoient agir le demi-dieu qu'elles représentoient, aucune d'elles ne devoit être cachée.

Du principe fixement établi de la correspondance réciproque de la *pensée* et de l'*attitude*, découlèrent, comme d'une source féconde, toutes celles dans lesquelles on place les dieux, suivant les *circonstances* et les âges où le génie de l'artiste les supposa, pour mieux rendre les qualités qu'on leur donnoit.

Cette *beauté* toujours *uniforme* des *divinités*, formées de

parties qui, bien que différentes entr'elles, ne permettoient de s'arrêter sur aucune plus que sur l'autre, et rappelloit l'œil sur le tout, fit nécessairement paroître ces dieux *sérieux*, et quelquefois *graves*. La crainte et l'espérance, la joie et le chagrin, en raccourcissant ou alongeant quelques muscles du visage, en eussent nécessairement dérangé l'ensemble qu'on vouloit maintenir; ainsi *ils furent représentés dans cet état de parfaite tranquillité, que la pensée même ne pouvoit altérer.*

La *beauté idéale*, telle que les Grecs l'avoient conçue, consistant dans l'ordre des parties, dans l'harmonie des mesures, dans la régularité des formes et la simplicité des contours, ne pouvant avoir d'autre *caractère* que celui de la beauté même, en étoit d'autant plus propre à représenter la *divinité*, dont la nature est exempte de toutes affections capables de donner les *sentimens habituels* représentés par le *caractère* des figures humaines. Si la théologie grecque n'eût reconnu qu'une seule divinité, cette *beauté idéale*, incomparable à toutes celles des hommes, eût sans doute été la chose la plus digne d'en être regardée comme l'image visible; cela est si vrai que, dans le langage des saintes écritures, l'homme fut formé à la ressemblance de dieu, et comme en descendant, on va de l'idée de dieu jusqu'à celle de la forme de l'homme, on pouvoit en remontant aller de l'idée de la forme de l'homme le plus parfait jusqu'à celle du plus parfait de tous les êtres, c'est au moins, en fait de ressemblance, s'il peut y en avoir entre l'être créé et le créateur, tout ce que l'esprit humain put concevoir de mieux. Mais cette même théologie des Grecs reconnoissant plusieurs divinités, qu'elle étoit accoutumée à distinguer par leurs emplois, leurs occupations, leurs tempéramens différens, l'art fut obligé, pour les distinguer, de leur donner à chaçune un *caractère*

propre, ce qu'il fit par les moyens dont nous avons parlé en traitant de cette matière. Dans les figures composées, résultantes de cette opération, la *beauté* dominant toujours sur le *caractère primordial*, ne fut presque pas altérée en s'alliant avec lui, ce qui dans la suite contribua à faire méconnoître cette union singulière.

Pour réduire en pratique les principes que l'on vient de voir, quand on eut trouvé les justes *proportions* de la *beauté idéale*, on choisit dans la plus belle nature qu'on put trouver, des modèles parmi les deux sexes, dans l'âge où commençant à se décider, ils sont prêts d'atteindre la puberté. L'un donna les contours des figures des dieux, l'autre donna ceux des figures des déesses. La forme de l'*Amour* ou *Cupidon* résulta des premiers, celle de *Psyché* résulta des seconds. L'Amour parut un peu plus jeune que Psyché, à cause de l'ordre établi entre les sexes, et parce que l'un arrive à sa perfection plutôt que l'autre.

Nous avons dit précédemment que la *beauté* consistoit dans l'exactitude et l'accord des *mesures*, et dans le choix des *contours*, dont le goût, l'étude et la vue de la belle nature firent apprécier le *mérite* et l'*élégance*. Alcibiade encore très-jeune au temps où vécut Phydias, fut élevé sous la tutelle de Périclès, qui, comme on l'a observé, étoit l'ami particulier de ce grand maître; on voyoit à Rome, dans la *Basilique* d'Octavie, la statue de Cupidon, dont on ignoroit l'auteur; elle tenoit la foudre en main, et l'on assuroit, dit Pline, que c'étoit le portrait d'Alcibiade, qui fut le plus bel homme de son siècle : *In curia Octaviae quœritur de Cupidine fulmen tenente; id demum affirmatur Alcibiadem esse principem forma in ea aetate*; il fit mettre ce même Cupidon armé du tonnerre sur son bouclier, comme le rapportent Athénée et Plutarque, sans doute pour montrer qu'il

n'étoit pas moins redoutable par son courage que distingué par sa beauté; et comme il fut dans son adolescence représenté sous la forme de Cupidon, Clément d'Alexandrie, *dans son exhortation aux Gentils*, nous apprend que les statuaires Athéniens le représentèrent aussi sous la figure de Mercure, c'est-à-dire qu'au moyen des *contours* pris du visage d'Alcibiade, employés avec les *mesures* déterminées par les *symétries*, et raccordées sur le *caractère primordial* de Mercure, on eut la figure de ce dieu, comme nous avons vu qu'anciennement on avoit eu celle de Bacchus par les *contours* et les *formes* prises du visage de Pysistrate, et raccordées avec le caractère primordial de ce même dieu. Plutarque assure que *la beauté d'Alcibiade se maintint toujours florissante en son enfance, en son adolescence, et encore après qu'il fût devenu homme parfait; de manière qu'elle le rendit plaisant et agréable pour toutes les saisons de son âge*. Cette *beauté* prise d'abord dans l'*adolescence*, et ensuite dans un âge un peu plus avancé, ayant fourni successivement les *contours des formes* de la figure de Cupidon et de celle de Mercure, nous découvre la marche de la sculpture dans la formation des figures de tous les autres dieux; les contours du visage d'Alcibiade, pris vers l'âge de douze à treize ans, et arrangés sur les *proportions harmoniques* qui constituent la *beauté idéale*, fournirent le premier *type* et la figure de *Cupidon*; celle de *Psyché*, également prise de quelque belle personne de son sexe, fournit le second *type*.

La figure de *Cupidon*, alliée avec le *caractère* primordial de Mercure, et celle de *Psyché*, prises l'une et l'autre vers l'âge de seize à dix-huit ans, donnèrent les figures de

Mercure et de Venus.

La joie, si naturelle à la jeunesse, dont Vénus est la mère, eut altéré la *beauté* de cette déesse, comme celle de Mercure; pour se conformer à la règle, on les représenta dans cet état de contentement qui manifeste la tranquillité de l'esprit, l'accord de l'ame, l'équilibre des pensées; d'où il arriva qu'ils parurent les moins *sérieux* de tous les dieux. Qu'on regarde toutes les figures de l'antique, on ne verra pas une seule Vénus, un seul Mercure qui ne justifie ce que je dis ici.

Deux autres types, pris avec le *caractère* donné dans le même ordre de proportions et de contours, mais dans un âge un peu plus avancé que n'étoit supposé celui de Vénus et de Mercure, donnèrent par là même des figures un peu plus *sérieuses*. Ce sont celles

d'Apollon et de Diane.

A ces derniers, l'art fit succéder deux autres types qui furent, par rapport à eux, ce qu'ils étoient à l'égard de ceux qui les précédoient; ce qui donna des dieux encore plus sérieux et les figures

de Bacchus et de Minerve.

On voit au capitole une très-belle tête en marbre, couronnée de lierre, elle a le front ceint d'un diadême comme celle du Bacchus en bronze tiré d'*Herculanum;* comme elle, et pour les raisons dont nous avons déja parlé *dans ce volume*, cette tête est légèrement panchée sur le côté, les cheveux de l'une et de l'autre se divisent sur leur front, pour indiquer les cornes de l'ancien Bacchus. Celui d'*H erclanum* est vraisemblablement pris sur les *contours* du visage de Pysistrate; mais le Bacchus du *capitole* est assurément modelé sur les *contours* du visage d'Alcibiade, dans un âge un peu plus avancé que celui où ces mêmes contours furent employés dans

dans les figures de Cupidon et de Mercure ; car on le reconnoît manifestement, en comparant cette tête à celle de plusieurs Mercures, entr'autres à celle de la belle statue de ce dieu en bronze qu'on voit à *Portici*. Dans ce Bacchus du *Capitole*, la *beauté* des deux sexes se réunit dans l'âge où elle est arrivée à sa perfection : tel Alcibiade fut représenté par Aglaophon sur les genoux de Némée ; sa beauté étoit si grande dans cette peinture, qu'Athénée dit qu'elle eut paru indécente même dans une femme : *Facie pulchriore quam deceret mulierem*. Cette sorte de beauté, qui tient de celle des deux sexes, propre au seul Alcibiade et à Bacchus, fait prendre, à un très-savant homme, la tête dont on parle ici pour celle de *Leucotea* ; c'est une erreur manifeste : le diadème qu'elle porte ayant donné lieu à cette méprise, il faudroit, pour être conséquent, regarder le Bacchus de *Portici* comme une Leucotea, puisqu'il porte aussi ce diadème ; mais sa barbe éloigne nécessairement une telle idée. Cette belle tête de Bacchus est représentée à la *planche 55 de monumenti inediti* de M. l'abbé Winckelmann.

La même distance d'âge, qui étoit entre les seconds et les quatrièmes types, observée dans ceux qui devoient les suivre, éloigna ces derniers de ceux qui les précédoient immédiatement, plus que ceux-ci ne l'étoient d'Apollon et de Diane, ce qui donna des *caractères sérieux* et tout à la fois *graves*, et l'on eut les figures

De Neptune et d'Amphytrite.

La pensée plus sensible et plus profondément caractérisée dans la physionomie des dieux qui suivent, en augmenta le *sérieux* et la *gravité* ; ce sont

Pluton et Proserpine.

Mais le *sérieux* de la *pensée* et de la *réflexion* profonde, fut encore prononcé plus particulièrement dans le plus grand des dieux, comme étant supposé occupé des soins les plus importans. Cet air *sérieux*, également employé dans les figures de la première de toutes les déesses, donna à l'un comme à l'autre cette contenance pleine de *gravité*, dans laquelle le sérieux qu'on observe dans l'air des autres dieux paroît absorbé. Par-là ils parurent manifestement les plus anciens de tous, sans pourtant sembler plus âgés que les deux précédens, et l'on eut

Jupiter et Junon.

Les formes de ces deux divinités, avec les marques d'un âge un peu plus avancé et des traits moins grandieux, comme plus anciens et moins puissans, produisirent les figures de

Saturne le père du Temps, et de Rhéa la mère des Dieux.

La *gravité*, portée plus loin qu'on ne le fit dans la contenance de Jupiter et de Junon, eut marqué de la *mélancolie*, cette froide affection de l'ame qui, plus concentrée que les autres passions, sous une apparence plus tranquille, en a pourtant toute la violence; elle eut pu toucher à la beauté des plus vénérables des dieux : ainsi l'on évita comme un sacrilége de porter la *gravité* de Jupiter et de Junon jusqu'à ce dégré. Le *sérieux* diminué au-dessous de celui de Mercure et de Vénus, eut manifesté la gaieté, dont l'effet, quoiqu'aimable, en ajoutant peut être à leurs agrémens, eut cependant diminué la beauté dont Vénus est la déesse; pour s'astreindre à la loi, on se contint entre le *sérieux* de Vénus et de Mercure, et la *gravité* de Junon et de Jupiter, comme entre deux termes immuables qu'il n'étoit pas permis de franchir. L'un fut au-dessus de la *gaieté*, l'autre au-dessus de la

mélancolie. Les deux premiers *types* devinrent le *fondement* de tous les autres, car les suivans représentoient la même *beauté*, s'avançant insensiblement par tous les dégrés de la vie humaine, et devenue d'autant plus *sérieuse*, plus *grave* et plus *pesante*, qu'en passant par ces différens dégrés ses traits prirent des formes plus décidées, en gardant néanmoins toujours, dans ce changement, l'exacte correspondance qu'ils avoient entr'eux dans le temps florissant de la jeunesse.

On connoit donc la *beauté*, entre le moment où elle est dans sa fleur, et celui où elle touche à sa maturité. Elle n'étoit pas encore tout-à-fait formée avant l'âge de Vénus et de Mercure, elle commençoit à décroitre et à se flétrir après celui qu'on donnoit à Jupiter et à Junon.

On renferma de même, s'il est permis de s'exprimer ainsi, la *pensée* et le *sérieux* qu'elle produit entre deux limites, propres à désigner le *contentement* de l'esprit et la *satisfaction* de l'ame, naturels aux deux âges auxquels on les attribuoit. Dans Vénus et Mercure, c'étoit le contentement, la pensée de la jeunesse, ordinairement plus occupée à jouir qu'à réfléchir; dans Jupiter et Junon, c'étoient la *tranquillité*, le *sérieux*, *la pensée profonde* de l'âge mûr, qui, s'occupant avec plaisir des plus grandes choses, se charge avec le goût des soins les plus importans.

Dans l'âge de Cupidon et de Psyché, la *beauté* se pare de tous les attraits de la simplicité et de l'innocence; vers celui de Mercure et de Vénus, elle brille de tout l'éclat des graces; c'est dans les contours et les formes propres à cet âge heureux que l'art, en suivant les mêmes maximes qui l'avoient conduit à la découverte de la *beauté* purement idéale, chercha la *grace* dont Apelle orna ses chefs-d'œuvres; et comme elle étoit prise des traits distinctifs de Vénus, les latins lui donnèrent le nom de *Venustas*.

Plus éclatante, plus remarquable, et ce qui importoit sur toute chose, plus commune à trouver dans la jeunesse que dans tous les autres temps de la vie, la *beauté* choisie dans cet âge pour former celle des dieux les plus jeunes, devint le *fondement* de celle des dieux les plus anciens. L'art paroissant confondre en cette occasion sa marche avec celle de la nature, sut faire paroître la *beauté* des dieux les plus jeunes, comme venant de celle des divinités dont on les supposoit issus; par ce moyen ingénieux, il fit reconnoître le fond de la physionomie de Jupiter et de Junon, dans celle de tous les dieux et toutes les déesses de la famille de Saturne, quoique Junon ne fût effectivement la mère d'aucune d'elles; mais comme elle étoit la sœur et la femme du père commun de tous les autres dieux, cela suffit pour autoriser ce principe de ressemblance, et la sculpture rendit aussi vraisemblables qu'il étoit possible les absurdités de la mythologie.

La conséquence tirée de ces maximes est justifiée par l'inspection de toutes les têtes antiques qui représentent des divinités. Je l'ai vérifiée sur les médailles, les bustes et les pierres gravées: les physionomies du Jupiter, de Platon et Neptune, ressemblent si fort l'une à l'autre, que souvent les antiquaires les ont confondues; celle du Bacchus barbu approche fort de celle de Neptune. Rien n'est plus voisin de l'air de tête de l'Apollon *Pythien* que celui de Bacchus conservé au *Capitole*, dont il a été parlé plus haut; dans ce dernier, on voit une analogie frappante avec la physionomie du beau Mercure de *Ludovisi*. Les traits du visage de tous ces dieux, originairement formés sur ceux de l'Amour, se rapportant à ceux de Jupiter, comme ces derniers se rapportoient à ceux de Saturne, paroissoient tenir cette ressemblance de leur filiation, qui commençoit à ce dieu; ces observations sont d'autant plus utiles, qu'elles peuvent servir à faire sûrement reconnoître les diffé-

rentes divinités, dans les marbres dont les têtes ont été séparées du corps auquel elles appartenoient, et dans les pierres gravées, où souvent elles se trouvent sans aucun attribut ; elles n'en avoient pas besoin pour être reconnues des anciens, cet ordre de chose y suppléant suffisamment par rapport à eux.

Les figures des dieux, depuis Cupidon et Psyché jusqu'à Bacchus et Minerve, représentèrent dans tous leurs agrémens les trois saisons les plus brillantes de la vie ; l'adolescence, la puberté, l'âge viril ; depuis Bacchus jusqu'à Jupiter, elles représentèrent l'âge mûr divisé en ses différentes périodes, mais toujours accompagné de la santé la plus constante, fondée sur une constitution dont la force sembloit inaltérable ; par-là, ces dieux paroissoient n'être pas *vieillis*, mais seulement être devenus plus *robustes* en avançant en âge. Saturne et Rhéa représentèrent le point précis au-delà duquel il n'y a plus que l'arrière saison, qui cependant n'existoit pas encore pour ces divinités.

Quoique dans les meilleurs temps de la sculpture on ait employé dans les figures des dieux les *contours* des traits du visage d'Alcibiade, ces *contours* ne furent cependant pas les seuls dont on se servit pour les représenter. La théorie de l'art prescrivoit, comme on l'a vu, le *caractère* convenable à chaque divinité, et la règle des symétries déterminoit les *proportions* nécessaires à la *beauté idéale* ; mais elles abandonnoient au goût du sculpteur la liberté de choisir dans la plus belle nature les *contours* de ses *types primordiaux*, et d'y prendre les formes qui lui plaisoient davantage : de ces deux *types*, il pouvoit ensuite tirer ceux de tous les autres dieux, en ménageant leurs traits selon la *méthode* suivie par Philocarès, quand il représenta dans un même tableau le père et le fils, l'un très-âgé, l'autre très-jeune, et cependant parfaitement ressemblans, sauve la différence de l'âge : *Salva*

aetatis differentia, dit Pline, *lib. XXXIX*. Au moyen de cette pratique, l'artiste parvenoit aisément à donner à ses figures une *beauté* différente de celle qu'avoient les dieux, dont les *types primordiaux* étoient formés sur des *contours* différens de ceux qu'il avoit choisis pour les siens; néanmoins, par une suite de ce mécanisme, toutes leurs figures devoient nécessairement se ressembler pour le fond, parce que les *maximes* et les *proportions* employées pour trouver et rendre le *caractère* et la *beauté* de ces dieux, étoient les mêmes pour tous ceux qui les représentoient Ils arrivoient donc à-peu-près au même but, par des routes peu distantes l'une de l'autre.

En associant au *caractère prescrit* et aux *mesures assignées* les *contours* du visage de cinq ou six belles personnes, prises dans l'âge où l'on supposoit *Cupidon* et *Psyché*, le sculpteur se formoit cinq ou six *types* différens, desquels il tiroit à son gré cinq ou six suites de figures des dieux, toutes différentes, si on les comparoit une a une, bien que toutes ressemblantes par le fond du *caractère*, comme par le fond de la *beauté*. Voilà comment, sans se répéter, un même sculpteur put faire vingt statues de la même divinité, en lui conservant toujours le *caractère* et la *beauté* qui lui étoient propres. Voilà comment la Vénus d'Agoracrite put différer de celle d'Alcameno sans être moins belle qu'elle; voilà pourquoi on admiroit à la fois, et souvent également, trente Minerve de trente artistes divers, sans que la réputation de l'une nuisît à celle de l'autre; voilà comment ces artistes n'avoient pas besoin de se copier les uns les autres, et ne cherchoient à étudier dans les ouvrages des plus habiles, que la manière dont ils avoient employé les maximes de l'art; voila enfin comment des statuaires, tous originaux, travaillant dans le même genre, et souvent de concert sur une même figure,

purent être rivaux sans être jaloux, et concourir sans dispute à la gloire et aux progrès de leur art.

Des statues représentant des êtres *de la beauté la plus attrayante*, depuis Psyché jusqu'à Amphitrite, et depuis Cupidon jusqu'à Pluton, des êtres *dont l'action n'étoit produite que par la pensée*, et qui ne *paroissoient mus par aucune passion*, devoient offrir à l'imagination du spectateur des figures dans lesquelles l'air le plus signalé de *grandeur* se trouvoit allié à la *beauté* la plus *sublime*.

Des êtres moins jeunes, mais aussi beaux que les premiers, *agissant comme eux par la pensée*, mais par une *pensée* plus *profonde* et plus *réfléchie*, devoient encore paroître dans un plus grand repos, et présenter à l'imagination étonnée les figures les plus *imposantes* et les plus *majestueuses*, dont il soit possible de concevoir l'idée. La barbe ordinairement resserrée pour ceux-ci, le pli de leurs cheveux, plus amples, plus relevés, plus touffus que ceux des dieux plus jeunes, l'espèce de diadème naturel que ces cheveux, en retombant d'eux-mêmes, formoient sur leurs têtes, la grandeur de leurs muscles, indice de leur puissance, les formes peu exercées de ces mêmes muscles, destinées à montrer par cette disposition, que les dieux agissoient par leur volonté, sans avoir besoin d'employer leurs forces, contribuoient encore à relever l'air de *majesté* des uns, et à faire valoir par la comparaison l'air de *grandeur* des autres.

Ainsi la *beauté* réunie à la *majesté* éclatante, dans les figures des dieux les plus anciens, comme la beauté réunie à la *grandeur*, brilla dans celle des dieux les plus jeunes; l'air de *noblesse allié* à la *beauté*, distingua les demi-dieux, desquels on approcha plus ou moins l'air des autres hommes, suivant leurs inclinations et leur états.

Nous avons vu quelle marche on suivit pour déterminer

les *caractères* des Faunes, des Satyres, spécialement mus par les *passions*, leur nature se trouvant par conséquent différente, et même toute opposée à celle des autres dieux, la *beauté* qu'on lui donne fut fondée sur des principes d'un autre ordre, et prise uniquement du *caractère* qui leur étoit propre.

D'après les maximes établies ci-dessus, quand un artiste se proposoit de faire la statue d'un dieu ou d'une déesse nouvelle, il lui étoit aisé d'en trouver la forme: lorsqu'on voulut, par exemple, représenter Esculape et Hygie, sa fille, qui présidoient à la *médecine* et à la *santé*, l'importance et la gravité de leurs emplois déterminèrent à les placer au-dessus des héros, et à les figurer comme des dieux; sans égard à la filiation d'Esculape, on chercha la *beauté* qu'on vouloit lui donner au-dessus du *type* d'Apollon qui présidoit à la poésie; cet art étant regardé comme moins *profond* et moins *sérieux* que la médecine, ce ne fut pas de l'ordre de la naissance d'*Esculape* que fut pris son âge, mais de celui de la science à laquelle on le fit présider; ce qui détermina le *type* de ses statues entre ceux de Bacchus et de Neptune, d'où vint que les figures de ce nouveau dieu l'approchent plus de l'*âge* et la *gravité* de Jupiter, que celle d'Apollon même, dont cependant il étoit fils. Hygie fut placée entre Minerve et Diane, elle parut d'un dégré plus jeune que son père, et sa *beauté* qui tenoit de celle de ces deux déesses, en fut pourtant différente.

On me demandera, sans doute, où j'ai pulsé ce que je regarde comme les principes des anciens, quels sont les livres qui me les ont fournis, sur quelle autorité je me fonde? A quoi je réponds, que si ces principes sont vrais, solides, féconds, s'ils expliquent bien les monumens, et développent les procédés de l'art des anciens, c'est assurément d'eux que

que je les tiens, puisque c'est dans leurs ouvrages mêmes que je les ai appris; qu'un long examen de leurs chef-d'œuvres, que la comparaison des uns aux autres, et l'analyse des sentimens répandus dans leurs écrivains sur ces matières, m'ont rendu ces principes plus sensibles que sans doute ils ne me l'auroient paru en les lisant dans les écrits mêmes de Ménechme sur la *statuaire*, et dans ceux qu'Appelles et Polyclète écrivirent, car je ne les aurois peut-être pas compris suffisamment, si les statues, les bustes, les pierres gravées, les bronzes, les peintures anciennes que j'ai observées avec soin m'eussent manqué. C'est-là que j'ai puisé ces maximes, c'est-là que j'ai appris qu'il est encore plus facile par leur moyen de trouver ces livres précieux, qu'il ne le seroit avec ces livres mêmes, de former des artistes capables de nous rendre ces précieux monumens, si le temps nous les eût enlevés, comme il a fait tant d'autres belles choses.

L'art fut totalement interrompu pendant un espace d'environ cent cinquante ans, à prendre depuis la cent vingtième jusqu'à la cent cinquante-cinquième olympiade, *centesima vigesima Eutychides, etc. cessavit deinde ars, ac rursus olympiade centesima quinquagesima quinta revixit*, Pline, *lib. XXXIV*. Euclide, dans la cent vingt-troisième olympiade, rassembla, dans ses quinze livres, des *Théorêmes* géométriques dont il ne publia pas les *démonstrations* : telle étoit alors la manière d'écrire sur les sciences et les arts; contens d'établir des *principes* et de fixer des *mesures*, dont l'expérience et le raisonnement avoient fait reconnoître la solidité et la justice, les maîtres vouloient que leurs élèves cherchassent les *raisons* de ces *principes* et de ces *règles* dans cette *philosophie* qui les fit découvrir, en dirigeant tacitement l'esprit des arts; et comme ils pensoient que la seule *pratique* de la peinture et de la sculpture devoit apprendre

la *méthode* d'employer ces mêmes *règles* et ces mêmes *principes*, ils négligèrent d'écrire les raisons de la méthode qu'ils employèrent; le disciple voyant travailler son maître, raisonnoit sur ses opérations, les comparoit avec les exemples donnés par les grands artistes, et le devenoit bientôt, parce qu'ayant appris l'art par lui-même, il finissoit par en connoître toutes les vues, et par le savoir parfaitement.

Telle fut la manière dont s'instruisit Charès de Linde, comme le dit Quintilien: *Charès Lindius à Lisippo statuas facere non isto modo didicit, ut Lysippus aput ostenderet Myronis, brachia Praxitelis, pectus Polycleti; sed omnia coram magistrum facientem videbat caeterorum opera vel sua sponte considerare poterat.* Lysippe lui-même n'avoit point eu de maître, à ce que Duris prétendoit, malgré le sentiment de Cicéron. Eupompe, en lui montrant une multitude d'hommes, lui apprit que *c'étoit la nature, et non l'artiste qu'il devoit imiter.* Il falloit avoir du génie pour s'instruire de cette manière, et ceux qui n'en avoient pas ne pouvant s'avancer, étoient contraints d'abandonnner une carrière à laquelle ils n'étoient pas propres. Voilà pourquoi, parmi le nombre prodigieux de statues existantes en Grèce, au temps de Pausanias, on n'y trouvoit que trois copies.

Dans les cent cinquante ans pendant lesquels l'art fut interrompu, la connoissance des *méthodes* anciennement employées, s'étant perdue avec leur usage, les *principes* établis dans les livres de Polyclète, de Ménechme et d'Appelles, ne furent plus conçus comme ils l'étoient de leur temps, où cette *méthode* leur servoit de *commentaire*; d'où il arriva qu'après cette époque l'art ne put jamais reprendre ce dégré de supériorité qu'il avoit atteint par leur moyen; c'est aussi la raison pour laquelle on trouve plus de traces des choses que j'ai dites ici, dans les *ouvrages* que dans les *écrits* des anciens sur ces

matières, car ces écrits sont tous postérieurs à la cent cinquante-cinquième olympiade.

A l'aide des *mesures* et des *principes* établis par les artistes qui précédèrent la cent-vingtième olympiade, ceux des temps de la restitution de l'art exécutèrent encore de belles choses quoique, selon Pline, ils fussent très-inférieurs aux premiers : *Cum fuere longè quidem infra praedictos, probati tamen. Antœus, etc.* Ce même auteur assurant qu'on *préféroit* le *Laocoon* à tous les ouvrages de peinture et de sculpture existans de son temps à Rome, où cependant on voyoit la belle Vénus de Phydias, les Niobés de Scopas, et beaucoup de statues de Praxitèles et de Lysippe, semble nous indiquer que ce groupe de *Laocoon* doit nécessairement être antérieur à la perte des *méthodes* anciennes, et par conséquent à la cent vingtième olympiade : si l'on considère que Lysippe, Praxitèles et Scopas même, qui vécut vers la quatre-vingt quatorzième olympiade, donnèrent le poli à leurs ouvrages, et que le *Laocoon* est exécuté seulement avec le ciseau, on verra qu'il doit avoir été fait avant Scopas, vers le temps même de Phydias et de Polyclète.

Pour des raisons toutes semblables, le beau buste Bacchus en bronze, conservé à *Portici*, étant un chef-d'œuvre de l'art, il fut nécessairement exécuté avant la perte des anciennes *méthodes*; et comme la tête de ce buste, comparée au col, seroit petite par rapport au reste du corps, comme les cheveux en sont admirablement bien travaillés, et comme on y remarque d'ailleurs la plus grande élégance dans les moindres parties, cela m'a fait dire ci-dessus que je croyois reconnoître la main de Lysippe dans ce rare morceau, car ce sont les caractères que Pline donne expressément à ses ouvrages, *lib. XXXIV. Statuariae Arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam anti-*

qui. . . . . . Propriae hujus videntur esse argutiae operum, custodite in minimis quoque rebus.

Explication des peintures contenues dans ce quatrième volume.

Planche Première.

On voit ici deux amazones avec les cuirasses consacrées à Bacchus, telles qu'on les a déja observées dans plusieurs peintures de cet ouvrage. L'expédition de ces femmes guerrières étoit fameuse chez les Grecs, ils peignirent leur combat contre Thésée et les Athéniens, au milieu du *Pœcile* d'Athènes. *Pausan. in Attic.* Le tombeau d'Hyppolyte, leur reine, se montroit à Mégare. La branche d'olivier placée dans cette composition, montre, à ce que je crois, qu'on y a voulu représenter une fête de Bacchus, célébrée dans l'Attique par les Amazones, durant le cours de la guerre qu'elles y portèrent.

Planche VII.

Avec le vase d'eau lustrale, ce Génie porte le *van* mystérieux d'Iacchus, dont la consécration est marquée par la bandelette placée au-dessus de cet instrument sacré. On y a peint la forme de l'étui des indications du soleil, et l'on voit celle de la lune ou Cérès tout à côté de ce *van*. Mais une chose digne d'observation, c'est à mon gré la petite branche d'olivier qu'on voit sous ce génie, car elle marque toujours les scènes mystiques d'Eleusis, et fait soupçonner que tous les Génies représentés dans ces peintures sont copiés d'après

ceux qui en jouoient les rôles dans les fêtes consacrées à Bacchus et à Cérès.

On a déja vu que les prêtres attachés aux mystères figuroient par leurs habillemens le *Démiourgos*, *Mercure*, *le Soleil et la Lune*, c'est-à-dire *Apollon* et *Diane*. Il est donc bien vraisemblable que d'autres personnages représentoient de même ces Faunes, ces Satyres, ces Génies. Ceux-ci sont ordinairement coëffés comme l'étoient les femmes de ces temps-là. Apulée, témoin de ces fêtes, nous dit que dans les déguisemens qui s'y pratiquoient, il vit « des hommes » chaussés avec des patins dorés, vêtus de robes de soie, pa- » rés de joyaux précieux, ayant leurs cheveux relevés sur le » haut de la tête, *adextis capite crinibus*, et représentant » des femmes par la molesse de leurs démarches ». Ceci rend pleinement raison de ce que nous voyons tous ces Génies tenir aux deux sexes; car c'étoit sans doute pour montrer qu'ils étoient regardés comme des êtres mitoyens entre les dieux et les hommes qu'on leur donnoit un état moyen entre les uns et les autres. Mais pour donner une idée de cet état dans les représentations de ces Génies, on choisissoit des jeunes gens à cet âge où les parties du corps n'ont pas encore pris toute leur consistance : l'adolescent ressemble pendant quelque temps à une belle fille; pour augmenter encore cette ressemblance, on lui relevoit les cheveux sur la tête, suivant l'usage des filles grecques, ce qui les rendoit précisément tels qu'on voit les Génies dans ces peintures, aux ailes près, qu'il étoit aisé de leur attacher.

Le même auteur ajoute que dans ces fêtes on voyoit un âne ailé, précédé d'un homme représentant Bellérophon ; ces déguisemens, encore en usage chez nous, me font croire que les anciens choisissoient, afin de les rendre plus vraisemblables, les jeunes gens les mieux faits, souvent même les

plus belles filles, pour représenter les dieux ou les déesses. Tel dut être le modèle de l'Ariane dessinée dans l'apothéose de Bacchus, *planche 57 du volume II*. Ainsi, dans nos processions, on voit encore des enfans vêtus de peau d'agneau, avec une croix à la main, représenter saint Jean-Baptiste, des jeunes filles figurer des vierges saintes, et dans nos bals comme sur nos théâtres, on voit l'Amour avec des ailes, Mercure avec des talonières, représentés par des acteurs dont la taille et la figure devroient toujours convenir au rôle qu'on leur fait jouer : que la chose se pratiquât ainsi chez les anciens, c'est ce dont il sera difficile de douter, si l'on fait attention à ce passage, où Lucien parle de la danse : *ceux du Pont et de l'Ionie sont tellement touchés*, dit-il, *de la fable de Bacchus, quoiqu'elle soit ridicule, que toutes les fois qu'on la joue, ils passent les jours entiers à voir sauter des Titans, des Satyres et des Corybantes*, et les principaux se piquent plus de réussir à les représenter *que de leur noblesse et de leur dignités.*

D'après ces autorités, combinées avec les monumens, je crois donc que ces peintures, soit historiques, soit mystiques, sont la représentation des scènes en usage dans les fêtes et les mystères des anciens; et je me le persuade d'autant plus, qu'il me semble voir dans ces nudités, si agréables pour les Grecs, l'origine des plaintes des premiers chrétiens contre les scandales dont elles pouvoient être cause, et des reproches que leur firent les Pères des excès qui s'y commettoient sans doute quelquefois; car assurément une belle Ariane présentée nue, comme on la voit ici, ne pouvoit manquer d'inspirer des desirs, et de procurer des rivaux véritables au dieu feint dont elle étoit la compagne.

PLANCHE VIII.

Faune assis sur une *amphora* ou tonneau de terre cuite, une femme lui présente le *rhitum*, sorte de vase à boire, fait à l'imitation d'une corne de bœuf; comme il étoit spécialement consacré à Bacchus, on le rencontre dans presque toutes les bacchanales : ce vase, orné des têtes des différens animaux, se trouve fréquemment parmi ceux qu'on a recueillis dans cet ouvrage.

PLANCHE X.

L'indication qu'on voit près du Génie, est celle des Pleïades, sans doute pour marquer leur influence sur la navigation, car ce ne peut être par rapport à Thétis, femme de Pélée, puisque les Pléïades étoient petites-filles d'une autre Thétis, femme de l'Océan, et mère de Pleïone :

Hinc Sata Pleïone cum Cœlifero Atlante
Jungitur, ut fama est, Pleïadesque parit.
Ovid. *Fast. lib. V.*

PLANCHE XII.

Représentation d'une fête de Vénus, reconnoissable à la colombe comme à la bandette placée sous elle, ainsi qu'aux branches de myrthe répandues dans toute cette composition, et aux ceintures de perles qu'elle et ses prêtresses portent ici.

Deux *indications* sont posées sur la colonne symbolique de Bacchus; l'une paroît être la pomme de pin, symbole de ce dieu comme de Cybelle; l'autre est, à ce qu'on peut croire, le *bétyle* en forme de petit vase fait pour indiquer Vénus; la

figure armée représente le dieu de la guerre; on reconnoît ses liaisons avec la déesse à qui cette fête étoit consacrée. Souvent on la représentoit armée; telle elle étoit, au rapport de Pausanias, dans ses temples à Lacédémone, à Corinthe même, et ailleurs. Plusieurs pierres gravées nous ont conservé la mémoire de cette manière de la représenter.

Athénée nous apprend, *lib. XIII*, que les honnêtes femmes et les courtisannes célébroient dans Corinthe, les unes après les autres, les fêtes de Vénus, qu'on appelloient *Aphrodisiennes;* c'est là que cette déesse avoit un temple fameux, où plus de mille courtisannes, consacrées à son service, se livroient à ceux qui les désiroient. Le concours des étrangers y étoit incroyable; c'étoit, dit Strabon, *lib. VIII*, une source abondante de richesses pour cette ville, dont le luxe et la dépense ruinoient les négocians, les hôtes et les navigateurs, d'où vint le proverbe connu, *il n'est pas permis à chacun d'aller à Corinthe;* de cette école célèbre sortirent les six fameuses courtisannes dont le scholiaste d'Aristophanes nous a conservé les noms, *ad Plut.* Laïs et Cyrène en étoient les plus renommées; l'habileté et l'expérience de cette dernière la fit appeller, *i. e. duodecima instructa technis*, Aristoph. in Ran.

PLANCHE XIII.

Le jardin des Hespérides est le *lieu de l'action* exprimée dans cette peinture, comme il l'est de celles des *Planches XX* et suivantes *du second volume.* Bien que ce *lieu* soit le même, les sujets de l'une et des autres sont néanmoins fort différens, car ces derniers représentent Hercule cherchant avec les Argonautes les pommes d'or, dans les jardins d'Atlas, et la course d'Atalante et d'Hippomène; mais celle-ci

nous donne la représentation d'une fête célébrée par les Hespérides mêmes, à l'honneur de Vénus et de l'Amour; les branches d'olivier, également employées dans toutes ces compositions, montrent que leur objet est de représenter ces scènes *que* l'histoire *et les* fables *des autres régions fournissoient*, comme le dit Aristide, *aux spectacles mystiques d'Eleusis.*

On y voit le serpent *gardien* de ces jardins fabuleux, Alcyone lui donne à boire dans un vase; c'est elle dont Batyclès de Magnesie dessina l'enlèvement par Neptune, sur le fameux trône d'Amyclée. Cet artiste avoit placé dans le même endroit Taygète, sœur d'Alcyone, enlevée par Jupiter; elle fut mère de Lacédémone: on la reconnoît dans cette peinture à sa robe ouverte par les côtés, suivant la manière des filles lacédémoniennes.

Maïa, mère du dieu Mercure, et par-là même la plus distinguée de toutes les filles d'Atlas et de Pleïone, est pour cette raison dans un habit plus riche que ceux de ses autres sœurs; elle semble arranger dans une cassette les pommes cueillies par Electre, qui fut à son tour aimé de Jupiter.

Maïam atque Electram, Taygetemque Jovi.
Ovid. *lib. IV. Fast.*

La cinquième, c'est peut-être Stérope, prend sur une ciste le miroir symbole de Vénus, tandis qu'un Amour tient l'oiseau de cette déesse prêt à le renfermer dans la cage destinée à le garder: ces deux circonstances déterminent à croire que la fête représentée dans ce tableau, étoit consacrée à cette déesse et à son fils, sans doute pour faire sentir l'influence de leur pouvoir sur *les destinées* des Hespérides, puisqu'à l'exception de Mérope toutes les autres eurent des dieux pour pères de leurs enfans. C'est la raison pour laquelle Céléno, la plus belle d'entr'elles, présente une couronne de roses à

l'Amour; la ceinture qu'il tient en l'air paroît être la marque de cette union des filles d'Atlas avec les dieux.

Connues dans le ciel astronomique sous le nom de *Pleïades*, les Hespérides y forment les six étoiles de la tête du taureau céleste; deux sont placées sur ses cornes, deux autres sur ses narines, les deux dernières en ferment les yeux; l'une de celles-ci brille beaucoup plus que sa compagne; on l'appelle l'œil du taureau: c'est *Maïa*. Aratus dit, *in Astronom*, la septième ne se voit plus depuis longtemps dans cette constellation, on l'appelloit Mérope.

> *Septima mortali Merope tibi Sisyphe nupsit,*
> *Pœnitet, et facti sola pudore latet.*
>
> Ovid. *idem.*

Elle est ici représentée nue, ses cheveux sont *épars* et fort *longs*, pour montrer son changement *en comète.* Talès de Milet ne comptoit que deux *Hyades*, l'une australe et l'autre boréale, ce sont peut-être elles qu'on a voulu désigner par les deux figures placées l'une vis-à-vis de l'autre, au bas de cette peinture; car quelques-uns les croyoient filles d'Atlas. Je finirai par observer les deux *indications* de Bacchus, j'ai déja fait voir pourquoi on les trouve ordinairement dans les sujets où il s'agit de Vénus et de l'Amour.

PLANCHE XV.

Un Génie tient l'*indication* du *soleil* ou d'*Apollon*; c'étoit le dieu dont les oracles étoient les plus respectés, et celui qui *inspiroit* les devins. Platon, dans son *banquet*, dit que les génies sont comme des espèces d'*interprètes et d'ambassadeurs entre les hommes et les dieux; c'est par*

leur ministère qu'arrivent toutes les révélations *et les* présages *de quelque nature qu'ils puissent être*, « car chacun » d'eux, ajoute Apulée, *de deo Socrat.* prend soin des choses » qui regardent son emploi, en faisant naître des *songes*, en » disposant les *entrailles* des victimes, en gouvernant le » *chant* ou le *vol* des oiseaux, en *inspirant les devins*, en » en faisant *luire* les *éclairs* dans les nues, en lançant la » *foudre*, en *dirigeant enfin tout ce qui sert à connoître* » *l'avenir* ».

De tous les génies dessinés dans cet ouvrage, avec une espèce d'*armille* autour de la cuisse, comme celui de cette peinture, il n'en est aucun qui ne tienne ou ne se trouve accompagné de quelque *indication* d'Apollon. L'une de ces *indications* en forme de flamme, *à la planche VII du troisième volume*, est reliée par deux cerceaux semblables à deux *armilles*; il semble donc que les génies qui portent la *marque* même des *indications* du dieu qui *inspire les prophètes*, doivent être ceux par *qui arrivent toutes les révélations et les présages*, comme le disoit Platon, et sont les *interprètes* d'Apollon, comme Acratus ou Ampelus l'étoient de Bacchus.

PLANCHE XVI.

Cette ingénieuse peinture ne représente pas, comme quelques-unes des précédentes, les *scènes mystiques* d'Eleusis, mais une partie de la *procession* de Cérès dans les fêtes qu'on y célébroit en son honneur.

Triptolème tient le sceptre de la déesse, il paroît assis sur un char. En mémoire de flambeaux qu'elle alluma aux feux de l'Etna, ses Mélisses en portent deux près de Triptolème : la coupe de Métanire est rappellée par celle qu'on

lui présente, comme le souvenir d'Eumolpe et de Dioclès l'est par les prêtres qui se voyent ici.

Ce char est très-remarquable, deux serpens en font mouvoir les roues, la queue de ces reptiles se bifourche comme le coude d'une charrue, afin d'exprimer l'effet du soc de cet utile instrument, qui rampe dans la terre, et qui marche tortueusement comme le serpent. Deux grandes alles sont attachées à l'essieu des roues, parce que les serpens qui traînoient Cérès, étoient ailés. Ces ailes indiquent encore que ce char, par ordre de la déesse, devoit transporter Triptolème sur toute la terre, pour y enseigner l'art de la cultiver, dont elle l'avoit instruit. La *semaille* est ici représentée par les grains de froment jettés en l'air, et retombés sur le terrein, où l'on en voit deux derrière le char même.

PLANCHE XVIII.

Bacchus, couronné de laurier, est assis dans les airs avec Ariane, Hébé lui présente un *rayon de miel;* ce dieu, suivant Euripide, donna le miel aux hommes par le moyen de ses Bacchantes.

Deux Faunes font ici partie du cortége de Bacchus; on a donné aux écailles de la pomme de pin, qui surmonte la pointe de leur thyrse, la forme du *cœur,* en mémoire de celui d'Iacchus.

PLANCHE XX.

En comparant cette peinture avec celle de la planche XXXVIII *de ce volume,* on trouvera que le génie représenté dans toutes les deux, doit nécessairement y avoir le même enploi. En place de la ciste qui dans l'une soutient *l'indication* de Vénus, on a dans l'autre représenté Vénus

même tenant en main une *indication* totalement semblable à la première : ainsi l'objet de ces deux compositions est évidemment le même, bien que la composition comme le sujet en soient différens; on doit donc trouver un mariage dans le second ainsi que dans le premier de ces tableaux; et pour en déterminer le sujet, il faut chercher à fixer les noms des personnages employés dans sa composition.

Eléus, successeur d'Epytus, bâtit à Tégée le fameux temple de Minerve, qui de son nom prit celui d'*Alea;* il fut père d'Augé : cette princesse eut d'Hercule un fils, dont elle crut cacher la naissance en le déposant dans le bois sacré de Minerve. Apollodore rapporte que son aïeul l'ayant découvert, chargea Nauplius de le faire périr avec sa mère. Cet ordre barbare ne fut pas exécuté; cependant on exposa l'enfant sur le mont *Parthenius*, où il fut allaité par une *biche*, ce qui lui fit donner le nom de Télèphe; des bergers, témoins de cette aventure, prirent soin de l'élever. Devenu grand, et s'étant transporté à Delphes pour y apprendre de l'oracle quels étoient ses parens, sur sa réponse il passa en Mysie : c'est-là qu'en effet Nauplius avoit conduit Augé, Teuthras, roi du pays, l'ayant adoptée, et la traitant comme sa fille; Télèphe la reconnut, et succéda dans la suite à Teuthras, après l'avoir délivré d'Idas, fils d'Apare, qui cherchoit à lui enlever la couronne, comme le dit Hygin, *fab.* 100.

Après diverses fortunes, Télèphe épousa *Hiera*, qu'Eustate appelle *Astioché;* c'étoit, avec Hélène, la plus belle femme de son temps. On trouve dans les *héroïques* de Philostrate, que la flotte grecque allant à Troye, débarqua vers l'embouchure du Caïque, et fit un excursion dans la Mysie : Télèphe arma tous ses sujets; les femmes mêmes voulant contribuer à la défense de leur pays, la belle Hiera, qui s'é-

toit mise à leur tête, combattit vaillamment avec elles et fut tuée par Hiera, qu'Homère, dans le premier livre de son Iliade, donne pour le plus bel homme de l'armée des Grecs, après Achille.

C'est Télèphe qu'on voit dans cette peinture; il est très-reconnoissable au moyen de la biche placée à côté de lui, un Faune semble jouer avec elle; c'est le berger par qui ce prince fut enlevé du mont Parthénius : la massue sur laquelle il s'appuye indique le temps d'Hercule, où cette sorte d'arme étoit encore en usage.

Télèphe porte sur la tête une espèce de coëffure, dont la ressemblance avec le bonnet phrygien fait sentir le *pays* où se passe l'*action* de ce tableau, car la Mysie étoit limitrophe de la Phrygie. La présence de Vénus, marquée par son *indication*, la fonction du génie qui tient une *couronne*, sa position entre Télèphe et la femme qui porte la main à son sceptre, font dans celle-ci reconnoître Hiera; enfin le *crater* soutenu sur la tête de cette dernière, comme sur celle d'Hélène, *planche XXXVIII de ce volume*, achève de montrer que ce sont les nôces d'*Hiera* et de Télèphe qu'on a voulu représenter par cette peinture : les branches d'olivier paroissent y avoir la même signification que dans toutes les précédentes; nous savons en effet par Horace, que les malheurs et les aventures de ce héros fournirent les sujets de plusieurs tragédies à l'ancien théâtre des Grecs.

Planche XXI.

Bacchus assis, tient son thyrse, et reçoit dans un vase la liqueur offerte par un Faune, en main de qui l'on voit le *van mystique*, sur lequel est dessiné l'*indication* du soleil. Ce *van* ressemble beaucoup au tambourin; mais cet instrument ne se trouve jamais que dans les mains des Bacchantes.

PLANCHE XXIII.

Procession que faisoient les Athéniens dans leurs fêtes appellées Hydrophories, en mémoire du déluge de Deucalion : le vase porté au milieu du tableau s'appelloit *hydria*, il contenoit de l'eau, symbole de l'inondation, dont le souvenir étoit rappellé par cette cérémonie. Les bâtons recourbés marquent la fuite des habitans du plat pays, pour se retirer sur les montagnes. On montroit dans Athènes plusieurs monumens du grand évènement qui avoit fait instituer cette fête lugubre. Voyez Pausan. *in Attic.*

PLANCHE XXIV.

Danse à l'honneur de Bacchus. Elle représente un Faune qui surprend deux nymphes, et figure en même temps l'attaque et la défense naturelle au caractère des deux sexes.

PLANCHE XXVI.

Elle semble représenter une cérémonie domestique, à l'honneur du dieu dont l'indication est entre les mains de l'une de ces femmes.

PLANCHE XXIX.

Sacrifice à Bacchus, ainsi qu'on peut le croire par les couronnes de myrthes de ceux qui y assistent. C'est sans doute une *indication* entourée de ces bandelettes qu'on porte à côté de la figure disposée à faire une libation sur l'autel.

PLANCHE XXXI.

Ces deux femmes assises tiennent les *indications* du *soleil*

et de la *lune* : les ornemens de leurs étuis les distinguent des miroirs consacrés à ces mêmes divinités.

PLANCHE XXXIV.

Festin des fêtes de Bacchus.

PLANCHE XXXV.

L'Ethiopie avoit la réputation d'être le pays le plus religieux de la terre ; elle fut regardée comme l'une des bornes du soleil à qui elle étoit consacrée. L'*indication* de ce dieu est représentée dans l'étui qu'on voit ici, près d'un éthiopien : il tient une ciste sur un autel, ou plutôt sur une colonne symbolique, dont la forme pyramidale paroît indiquer le soleil ; car on sait que les obélisques lui étoient dédiés. Le chapiteau avec un ornement de couleur noire, placé sur cette colonne, semble marquer qu'elle est également consacrée aux deux astres du jour et de la nuit ; c'est la raison pour laquelle une femme présente à cette même colonne l'*indication* de la lune, reconnoissable au croissant qui en soutient l'étui ; c'est encora une autre *indication* de la même déesse qu'on voit à côté de cette femme, dont l'habillement, la coëffure, ainsi que la bandelette noire, paroissent affecter les couleurs de la nuit, comme le temps du règne de Diane.

PLANCHE XXXVII.

Enlèvement de Proserpine. Le char de Pluton est précédé par Mercure, qui, comme on sait, étoit l'un des dieux infernaux ; le sceptre marque ici l'invincible puissance du dieu des mânes, qui ne permet pas de retour à la vie ; les couronnes sont les figures du mariage.

PLANCHE

Planche XXXVIII.

Ce génie me semble être celui de la poésie. Il ordonne au poëte désigné par sa lyre, d'aller chanter les exploits des héros ou les louanges des dieux.

Planche XL.

On voit dans cette peinture Cérès, reconnoissable à son flambeau, Minerve et Apollon : ces dieux pouvoient être assemblés avec Silène qui joue de la double flûte, pour concerter l'éducation de Bacchus, dont Silène fut en effet le précepteur.

Planche XLI.

Si l'on se rappelle l'*explication* de la *planche du second volume*, si l'on compare les trois figures de la seconde partie de cette peinture avec celle que l'on voit ici, on trouvera que les sujets sont les mêmes ; car dans l'un et dans l'autre, on voit un homme qui présente l'*indication* du soleil ou d'Apollon au poëte qu'il invite à célébrer les louanges de ce dieu. Dans la première de ces peintures, le poëte porte une lyre ; dans la seconde, il paroît *méditer* les vers qu'il va chanter, et peut-être que le bâton de berger sur lequel il s'appuye, indique le genre pastoral auquel il s'applique. Il est enveloppé dans son manteau.

Planche XLIII.

J'ai dit pourquoi je croyois que les trois méditations de ce Génie, et les trois pierres sur lesquelles il est assis, étoient celles des Graces ; j'ai dit encore la raison pour laquelle l'étui

en forme de feuille de lierre, porté par ce même génie, en étoit le reliquaire. J'observerai seulement ici que, dans l'Altis d'Olympie, on trouvoit, au rapport de Pausanias, *lib. V, chap. XIV*, deux autels consacrés en même-temps à *Bacchus* et aux *Graces*; de sorte qu'il n'est pas étonnant qu'on ait choisi la forme de la feuille d'une plante consacrée à ce dieu, pour y renfermer les indications des trois déesses dont il s'agit dans ces différens articles.

Planche XLIV.

Cérès assise, tenant en main un instrument inconnu, qui pourroit avoir été en usage dans quelque partie de l'agriculture des Grecs. Le *van mystique* est placé entr'elle et le Génie qui tient une couronne, c'est l'indice du prêtre conducteur des *Thesmophories*, car on l'appelloit Porte-couronne; le livre présenté à la Déesse paroît être celui des loix qu'elle donna aux hommes. Suivant le commentateur de Théocrite, *ad Idylle 4*, les femmes athéniennes portoient dans ces fêtes *les livres des loix sur leur tête*, et marchoient en pompe par la voie sacrée qui conduisoit d'Athènes à Eleusis. Les territoires de ces deux villes étoient séparés par le Céphise qu'on traversoit sur un pont, c'est-là que les processions s'arrêtoient; la colonne qui se voit ici, y représente l'autel où l'on posoit les choses sacrées, c'est pour marquer cette pause, que la prêtresse s'appuye et soutient sur cette colonne le miroir consacré à Cérès.

Démosthènes, Plutarque et Diodore de Sicile, parlent des *Thesmophories*, dont ils attribuent l'institution à l'ancien Orphée ou à Triptolême, roi d'Athènes. Les hommes et les esclaves des deux sexes, n'étoient point admis à leur célébration; cependant l'obscène représentation du *Pecten* leur

ut reprochée par Clément d'Alexandrie, et par Théodoret, quoiqu'il semble que toute sorte de dissolution fût scrupuleusement éloignée de ces fêtes, dont les prêtres, suivant Hésychius, s'obligeoient à la chasteté la plus exacte. Quant aux femmes qui y participoient, elles se condamnoient, non-seulement au jeûne, comme on le voit dans Aristophane, *de Arib.* mais elles devoient encore garder la continence la plus rigide : on dit même que, pour s'en assurer, elles couchoient sur des feuilles de saule et d'agnus castus; cette recette, à ce que dit Pline, *lib. XXXVII de son histoire naturelle*, étoit regardée comme très-propre à conserver la pudicité, et le scholiaste de Théocrite, *ad Idyll.* 7, nous apprend que ces femmes prenoient aussi de l'herbe appellée *Conysa*, dont la froideur, à ce qu'on croyoit, avoit le pouvoir d'éteindre les desirs et d'amortir les passions.

Planche XLVI.

Elle représente la cérémonie des *triétérides* de Bacchus; ces fêtes se célébroient pendant la nuit; cette circonstance est marquée par le flambeau qu'on voit ici.

Nocturni trieterida Bacchi.

Ce qu'on y trouve de plus remarquable, c'est à mon gré le sceptre de Bacchus, orné de pierres précieuses, comme une marque de ses conquêtes dans les Indes, d'où l'on tiroit le diamant, ainsi que de l'Ethiopie : il étoit si rare, dit Pline, *lib. XXXVII, cap. IV,* que pendant long-temps les rois seuls étoient assez riches pour se le procurer.

Mais ce qui mérite peut-être encore plus d'attention, ce sont les *armilles* dont sont entourées les cuisses des deux Faunes voisins de Bacchus; on a vu que dans les Génies, ces

Y 2

sortes d'*armilles* marquoient le don de prophétie; elles se trouvent sur ces Faunes pour la même raison, car Bacchus étoit aussi regardé comme le dieu des prophètes, et l'on croyoit qu'il inspiroit ses ministres. Euripide, *in Bacchis*, le dit positivement.

PLANCHE XLVII.

Faune avec deux Bacchantes.

PLANCHE L.

La danse, la musique et l'amour sont les trois choses les plus capables de caractériser le sentiment de la joie, qu'elles augmentent ou font naitre. Réunies, agissantes ensemble et de concert, par le moyen des figures de ce tableau, elles y marquent d'une manière très-ingénieuse, le nombre, l'union et l'harmonie des Graces. L'*Amour* y paroît uni à la *danse* et à la *musique* exécutées par les *Graces* mêmes, vêtues d'habillemens très-légers, qui ne dérobent presque rien de leurs traits, pour montrer qu'elles ne peuvent se cacher, et qu'elles se découvrent par-tout où elles sont. Orphée leur donna le titre de *mères de la brillante joie*, idée riante qui semble exprimée dans cette peinture, car *deux Graces y dansent avec l'Amour au son d'un instrument à corde, touché par la troisième.*

Le trépied, symbole de la présence des divinités, fait reconnoître celle des aimables déesses représentées dans ce tableau; elles ont ces beaux cheveux dont Homère les loue, et comme Horace les dépeint, *solutis Gratiae zonis*; la naïveté de leur action, jointe à leur extrême simplicité, suffiroit pour empêcher de les méconnoître, et comme elles étoient attachées à Vénus, on les a assemblées avec l'Amour, qui

les embellit encore, en recevant d'elles de nouveaux charmes. Ce dieu fait mouvoir une sorte de *castagnettes*, dont le son, accordé avec celui du *trigone*, marque la mesure.

Cette danse charmante, représentée par de très-jolies figures peintes sur mur dans l'ancienne Herculanum, se conserve encore dans le même pays où ces vases et ces peintures ont été découverts; souvent je l'ai vu exécuter à Naples et dans ses environs, conduite par la mesure la plus exacte; tous ses mouvemens sont inspirés par le plaisir, elle ne connoît d'autre attitude que celle où l'art est étranger, d'autres loix que celle de la plus simple nature, deux personnes la peuvent exécuter, le nombre, quelque grand qu'il soit, loin de la troubler, la rend plus agréable en y jettant de la variété, toute gène en est proscrite, et la *figure ordonnée* n'y cause pas le désordre ou la monotonie. Il ne faut pas de maître pour l'apprendre, les enfans s'y mêlant sans la déranger, tous les âges peuvent y prendre part sans en détruire l'accord. Un tambour de basque, une paire de castagnettes, une mandoline, toute sorte d'instrumens seuls ou réunis avec d'autres, suffit pour la mettre en action : elle paroît inspirée par les Graces mêmes, et n'est pourtant sentie que du peuple; dans le raffinement de notre siecle, on ne veut que des choses difficiles à obtenir, c'est l'extraordinaire qu'on appelle agréable, le beau cesse de l'être s'il devient commun, la rareté est le premier mérite, on jouit moins du plaisir de posséder les choses que de celui d'en voir les autres privés; la simplicité et les graces sont inconnues à presque tous les arts, comme le dit un poëte grec : *les Graces rebutées abandonnent la terre.*

PLANCHE LII.

On voit ici une *colonne symbolique* consacrée aux Dios-

cures ; l'un d'eux y est *signifié* par la bandelette noire, indice de sa mort, mais l'autre y est représenté comme vivant. Une femme offre des fruits à ces dieux ; la ciste se trouve à la place où l'on voit ordinairement le tabernacle des indications.

Planche LVI.

Cette peinture me semblé représenter une partie de la fête des *Hydrophories ;* il en est parlé ci-dessus au sujet de la Planche 24 *de ce volume ;* des hommes seuls participent à cette dernière, mais celle-ci fait soupçonner que les femmes la célébroient à part, comme il étoit d'usage en beaucoup d'autres cérémonies du même genre, desquelles on éloignoit les hommes, et même les chiens mâles. *Pausanias in Achaie.*

Planche LVII.

Ce Génie tient sur une patère l'*indication* du Soleil ou d'Apollon, la bandelette en marque la consécration, sous lui on voit une autre *indication* de ce dieu par le globe, une troisième se trouve encore à son côté ; c'est donc indubitablement un des Génies d'Apollon : l'armille de perles dont sa cuisse est entourée, marque, comme nous l'avons dit ailleurs, celui qui présidoit à la divination.

Planche LIX.

Scène de théâtre. Jupiter, reconnoissable au *Modius* qu'il a sur la tête, est cependant déguisé en esclave ; il porte une échelle pour s'introduire chez Alcmène, qu'on voit à la fenêtre : Mercure, dans un habit tout semblable, avec un chapeau de voyage, accompagne Jupiter ; son caducée renversé

montre qu'il ne veut pas être connu; l'attribut bizarre qu'on voit étoit un usage indécent du théâtre des anciens, sur lequel il ne convient pas de s'étendre.

PLANCHE LX.

Bacchanale où l'on trouve un indication de Bacchus par la feuille de vigne.

PLANCHE LXI.

Combat d'un Arimaspe contre deux Griffons; on voit ici, comme à la *planche 48 du second volume*, le cœur d'Iachus, parce que le vase d'où sont tirées ces deux gravures étoit consacré à Bacchus, ainsi qu'on en peut juger par cette *peinture*, car elle en fait le sujet principal. Ce même vase est un de ceux que les anciens appelloient des *seaux corinthiens* à double fond.

PLANCHE LXIII.

Ceci représente une fête de Bacchus. Il est couronné de *fleurs* et de *raisins*, de *lierre* appellé *corymbi*. Ce que ce dieu et ses Bacchantes tiennent en main, semble être quelque branche de cette plante serpentante dont il prit le nom de *corymbifer*. Ovid. 1. *Fast.*

Sacra Corymbiferi celebrat Gracia Bacchi.

PLANCHE LXV.

Un des Génies d'Apollon lui présente une couronne de laurier; ce dieu en tient un rameau, et porte son arc de

l'autre main. C'est peut-être Diane qu'on a mis près de lui; comme dans cette peinture le Génie d'Apollon est habillé en femme, c'est je crois par allusion aux Muses, dont Apollon étoit le chef; ainsi ce Génie seroit proprement celui de la poésie. Ceux de Bacchus et d'Hercule sont quelquefois représentés en habits de femmes, parce que l'un et l'autre portoient le titre de *Musagete*, ou conducteur des Muses, et c'en est peut-être une que j'ai prise ici pour Diane.

PLANCHE LXVI.

Scène de théâtre du genre de celle de la *Planche 59*. Le rôle d'Apollon y est joué par un des acteurs.

PLANCHE LXXII.

Bacchus entouré de ses Faunes et de ses Ménades; elles semblent, par leurs mouvemens, se préparer à célébrer ses orgies. La Panthère, qui est l'un des attributs de ce dieu, joue avec une Bacchante. Les écailles des pommes de pin placées sur les thyrses, ainsi que celles qui forment les couronnes de tous les acteurs, sont en forme de cœur, pour les raisons déja marquées dans quelques-unes de ces peintures.

FIN.

TABLE

TABLE

DES PEINTURES DU TOME QUATRIÈME.

Fin de la table des Peintures du Tome quatrième.